

## ÍNDICE

### EDITORIAL

Joaquim Cerqueira Gonçalves .....	3
-----------------------------------	---

### ARTIGOS

ELEMENTOS PARA UMA FENOMENOLOGIA LITERÁRIA DO TEXTO FILOSÓFICO Manuel Cândido Pimentel .....	7
FILOSOFIA E ESTILO LITERÁRIO EM HEIDEGGER E EM PLATÃO. UM EXEMPLO Irene Borges-Duarte .....	33
PLATÃO, O AMOR E A RETÓRICA José Trindade Santos .....	59
DISCURSO CIENTÍFICO E POÉTICO NA FILOSOFIA DE ARISTÓTELES João Paisana .....	77
'IDEIA POÉTICA' E 'IDEIA FILOSÓFICA'. SOBRE A RELAÇÃO ENTRE POESIA E FILOSOFIA NA OBRA DE ANTERO DE QUENTAL Leonel Ribeiro dos Santos .....	95
THOMAS MANN E A <i>MONTANHA MÁGICA</i> Carlos João Correia .....	121
O OUTRO LITERÁRIO: A FILOSOFIA DA LITERATURA EM LEVINAS Cristina Beckert .....	133
É LEGÍTIMO O USO DA LITERATURA NO PROCESSO DE TRANSMISSÃO DA FILOSOFIA? Fernanda Henriques .....	145

A IDENTIDADE DE VÊNUS OU AS VANTAGENS DA EXTENSIONALIDADE Carmo d'Orey .....	169
A OBRA COMO FACTO COMUNICATIVO Manuel J. Rodrigues .....	189
<i>MENS SANA IN CORPORE SANO?</i> REFLEXÕES SOBRE O ENIGMA DO CORPO Cristiana V. Simão .....	207

### DOCUMENTO

O MAIS ANTIGO PROGRAMA DE SISTEMA DO IDEALISMO ALEMÃO Manuel J. do Carmo Ferreira .....	225
---	-----

### MEMÓRIA E PROSPECTIVA

NOTÍCIAS .....	237
SEMINÁRIOS, COLÓQUIOS, CONGRESSOS .....	240



## EDITORIAL

*Philosophica, ao dedicar um número da sua edição ao estudo da relação filosofia-literatura parece condenada a fazer ressurgir questões do passado, para muitos definitivamente ultrapassadas. Todavia, com esta iniciativa, ela, prolongando embora tópicos clássicos, adere também a significativas tendências do nosso tempo, como uma visita às livrarias, com preocupações filosóficas, o confirma facilmente. Registre-se, contudo, que é um movimento mais protagonizado por filósofos do que por literatos, se bem a questão não deixe estes indiferentes.*

*A designação Faculdade de Filosofia e Letras é hoje pouco frequente e, onde persiste, representa somente a fidelidade a uma tradição que ninguém parece interessado em prosseguir. O cultivo e a docência da filosofia estão, actualmente, integrados em conjuntos epistemológicos e institucionais mais vastos, como o das Faculdades de Letras, Ciências Humanas e outros, não logrando, aí, a referência filosófica especial ênfase, relativamente a outras áreas do saber. Este nivelamento dos saberes, a que não é poupado o da filosofia, supõe um estatuto epistemológico geral comum, consequência da generalização do modelo das chamadas ciências da natureza, que atingiu o exercício e a didáctica das chamadas ciências do espírito. Este fenómeno não significa a diluição da filosofia na literatura, mas, antes, a vitória, sobretudo a partir da Idade Moderna, do cientificismo sobre o saber.*

*Por diversas razões, pretende-se hoje fazer o percurso inverso, partindo da situação a que conduziu essa redução do saber à ciência e chegar ao momento principal, menos puro e menos transparente, servindo, muitas vezes, a filosofia de saber mediador, entre dois extremos — as expressões científicas e as literárias. Por outro lado, a filosofia vai sentindo, nesse movimento, uma espécie de nostalgia de regresso ao ventre que lhe deu origem, a literatura.*

\*

*Não obstante as motivações contemporâneas desta aproximação entre filosofia e literatura, as articulações literatura-filosofia-ciência constituíam já questão desde o remoto esboço do Trivium, aglutinando a tensão entre a forma e o conteúdo da linguagem. No início da Idade Moderna, a questão atingiu agudos e paradigmáticos conflitos intelectuais, entre humanistas e lógicos. Verdadeiramente, a questão não se situava ao nível da literatura/filosofia ou filosofia/ciência ou ainda literatura/ciência. Tratava-se de uma discussão mais radical e mais*

vasta, a da relação entre linguagem natural/linguagem científica, considerando-se aquela imperfeita, pelo que tinha de promover uma forma mais rigorosa, a de teor científico, a mathesis universalis. Se bem seja este o seu sedimento mais profundo, a questão veiculou-se quase sempre pela contenda entre filosofia e ciência.

\*

Ao retomar esta matéria, Philosophica está consciente de que prolonga a questão da linguagem natural/linguagem científica. Ao mesmo tempo, assume que está a alimentar uma discussão enormemente equívoca. Herdamos, com efeito, os zelos da substituição da linguagem natural pela linguagem científica, como se a primeira não fosse legítima e como se a linguagem científica estivesse isenta de contaminações da linguagem natural. A distanciação da filosofia relativamente à literatura confunde-se, em muitos aspectos, com a necessidade de superação das dificuldades da linguagem natural pelo apuramento da linguagem científica. Mas se esse divórcio não tiver sentido e se, por outro lado, a linguagem da filosofia é a natural, então a aproximação que hoje se procura entre filosofia e literatura traduz a reposição de uma situação que indevida e artificialmente se perturbou.

\*

Ainda que as questões relativas à linguagem natural/linguagem científica e à filosofia/literatura, tendo embora alguma pertinência, assentem em flagrantes equívocos, não deixa de ser instrutivo e benéfico esclarecer as articulações filosofia/literatura, que não têm de ser de exclusão e de conflito.

Perguntar-se-á: então, filosofia e literatura identificam-se? Num esforço de síntese e pressupondo diversas mediações implícitas, dir-se-ia que toda a filosofia é literatura, mas nem toda a literatura é filosofia, ainda que para esta, eventualmente, tenda. Sabe-se que, para muitos, a integração da filosofia na literatura oferece grandes resistências; para outros, mesmo que a filosofia possa residir no foro da literatura, ela tem aí um lugar específico, será, pelo menos, um género literário irreduzível, além de disfrutar de uma dignidade inconfundível.

Em toda esta questão, o que parece ser decisivo para o seu esclarecimento é certamente a noção de literatura. Conscientes da polissemia do termo, diríamos que a literatura é preenchida pela melhor expressão da linguagem, realizando-se nela a intencionalidade e a dinâmica da linguagem natural, no seu rumo de elaboração de sentido. Não se vê razão para excluir a filosofia do foro da literatura. Não se vê sequer a

*necessidade de reservar, de direito, à filosofia um género literário próprio, sabido que há, de facto, múltiplos textos filosóficos distribuídos pelos géneros literários mais diversos.*

*No círculo emaranhado destes raciocínios, não se pretende, contudo, reduzir a filosofia à literatura ou, melhor, ver filosofia em todos os textos literários. É que a filosofia não se contenta com quaisquer sentidos possíveis, mas aponta sempre para a máxima exigência de sentido. Neste contexto, nem todos os discursos lhe convêm, sendo ela obrigada a rodear o seu discurso, que não deixa de ser literário, dos meios que podem lograr, em avatares históricos, o máximo sentido. É por isso que se caracteriza o discurso filosófico de especulativo.*

\*

*Neste contexto, se nem todas as prateleiras das bibliotecas podem rotular-se de filosóficas, é também verdade que as prateleiras da filosofia podem ser enormemente ampliadas com os sectores da literatura. Por outro lado, a aproximação da filosofia e da literatura chama a atenção para a natureza da linguagem da filosofia – a linguagem natural – e para a necessidade de bem a exercer, para ser possível gerar o melhor sentido em filosofia. Se há problemas específicos concernentes à dificuldade do ensino da filosofia, será de reconhecer que eles não são mais graves do que os relativos a outras áreas de saber, designadamente os do âmbito da língua materna. Em boa medida, a dificuldade do ensino da filosofia não reside na natureza específica do saber filosófico, mas na incapacidade, por parte dos seus aprendizes, do exercício da língua.*

*Mas se os cultores da filosofia nem sempre têm estado atentos, lamentavelmente, à característica literária dela, reconhece-se também que os literatos negligenciam frequentemente a filosofia, como se esta não representasse uma grande expressão literária.*

*Com esta reflexão Philosophica quer participar num debate que tendo um amplo passado, não deixa de ser, por isso, actual. Ao promovê-la não pretende fazê-lo em circuito fechado, mas, pelo contrário, sente a necessidade de dialogar com outras áreas do saber, designadamente a da literatura e a da ciência, em linguagem que, para ser rigorosa, não tem de ser hermética, já que a filosofia é alimentada pelos recursos e intencionalidade da linguagem natural, a mesma que nutre a vida humana e a literatura.*

Joaquim Cerqueira Gonçalves

## ARTIGOS

# ELEMENTOS PARA UMA FENOMENOLOGIA LITERÁRIA DO TEXTO FILOSÓFICO

*Manuel Cândido Pimentel*

Universidade Católica Portuguesa (Lisboa)

### 1. Introdução ao Labirinto

A noção de *texto*, genericamente considerada, caracteriza-se hoje segundo uma pluridimensionalidade de acepções cujo espectro de aplicação é tão vasto que as várias teorias do texto, conflituando entre si, engendram no espírito de quem delas se aproxima a imagem de um imenso labirinto desfocado pelas sucessivas modelizações da visão compreensiva. Embora a compreensão procure, numa demanda impenitente, a revelação do *sentido escondido* – essa antecâmara oculta por detrás das frases, das sedimentações lexicais e das outras diversas figurações linguísticas –, a navegação que empreende pelo imenso oceano das meta-linguagens e dos meta-discursos leva-a a desdobramentos sucessivos do texto em novos textos, por destruições, construções e reconstruções conceptuais que visam a constituição de um *certo* saber acerca do texto. Todavia, a fragmentaridade das alternativas – que se põem ao intérprete para que desça ao eixo nuclear do labirinto – forma um horizonte o mais afastado possível da unidade desse saber que se procura, precisamente porque a eficiência dos sistemas hermenêuticos abandonou os princípios modelares, constelação que a anterior exegese retórica havia pensado, deslocando-se da sua justificação para a apologia das *pré-compreensões* e da *compreensão* da subjectividade interpretante e constituinte do sentido.

A crença, segundo a qual a linguisticidade do *cogito*, que lê, que relê e que decifra, contém em si uma natureza análoga (ou até mesmo idêntica) da linguisticidade do texto e do seu mundo, põe o intérprete na plataforma das experiências correlativas do texto a interpretar o próprio texto, o que é, de certo modo, dar por possível uma margem de eficácia à abordagem hermenêutica. Eficácia que não é certamente positivista: corresponde, em grau e altura, a uma pressuposição de empreendimento teórico, com corpo de objectividade tética<sup>1</sup>, já que a reconstrução do mundo do texto que se procura interpretar tem como suposto a ideia de uma inalienável *co-pertença* de sujeitos, distintos e distanciados em razão da competência própria de toda a interpretação, a qual exige que se diferencie o intérprete do interpretado, mas admitindo-os unidos pela comum e providente matriz da sua linguisticidade. Trata-se de uma concepção matricial do intérprete que desloca o problema do fundamento do sentido do texto a interpretar para o domínio das regressões a uma subjectividade constituinte, de onde seria então pertinente lançar a empresa da elucidação hermenêutica.

Um tal projecto encarna um programa fundacional do sentido dos textos, criticável na medida em que tendencialmente subordina os fenómenos de sentido aos constrangimentos cognitivos do sujeito-intérprete. Ainda que pondere e defenda que a circularidade hermenêutica deva ser entendida como uma actividade radical de elucidação descritiva, explicativa e compreensiva, onde estão presentes as inter-discursividades da história e da cultura, é difícil libertar, por inteiro, o círculo hermenêutico dos condicionalismos da cognição do sujeito. Expressões como "pré-visão", "pré-apreensão", "pré-posse" e "pré-compreensão" do mundo (Heidegger) ou "preconceito", "tradição" e "fusão de horizontes" (Gadamer), cujo entendimento implica com a experiência da verdade concebida em termos de recíproco envolvimento (no sentido da mútua pertença) do sujeito e do objecto, situam-se, sem dúvida, além do categorismo tradicional das metafísicas da representação, mas tal não significa que não instituem um novo tipo de *categorese*, a qual precisamente define um outro modo de entender a cognitividade nas suas relações com o mundo e que patenteia uma certa conjectura apriorica sobre o *ser* do *logos* como lugar de radicação do *ser* da linguisticidade conhecente.

A retirada do pensamento do plano do teoretismo das categorias reconhece justiça à plasticidade do pensamento nas suas competências criadoras e estéticas, mas põe em relevo todo um domínio de pressupos-

---

<sup>1</sup> Apesar do anti-teoretismo que caracteriza muitas das práticas da hermenêutica contemporânea.

tos incapazes de se legitimarem a eles mesmos, em parte porque tais pressupostos são modos de ser das relações do sujeito com o mundo, em parte porque são formas ou estruturas constitutivas do *estar-aí* da existência humana, informadores do horizonte que torna acessível toda a experiência da compreensão. Como tais, carecem de justificação judicativa, pois que o movimento regressivo do pensamento a essas bases corresponde a um regresso ao centro intuitivo de uma presença (*logos*) que se manifesta de modo inefável e da qual se desentranha a própria garantia ontológica da reconstrução conceptual da realidade. Isto define um novo teoretismo que, em primeira aproximação, parece fazer-se fora das coordenadas de toda a categorese, mas que na verdade se nivela categorialmente a partir dessa descentração do pensamento.

A ambivalência desta posição põe à hermenêutica a questão de saber-se qual o suporte último da realidade: se o sujeito-intérprete, lugar das produções de sentido que têm emergência na transverberação dialógica da subjectividade com o mundo do texto (que não pode deixar de ser oblíqua, pois que o diálogo não se situa num *face-a-face*, mas é co-apropriador), ou se essa *presença* inadiável que se oculta por detrás de todos os sentidos e para onde o regresso à subjectividade nos encaminha. Se a resposta for deslocada para a segunda hipótese, a empresa teórica da compreensão do texto deixa de ter a pregnância de que é investida, pois que a obliquidade do compreender apenas dá por resultado o escamoteamento dessa presença pelas sucessivas intromissões de novos sentidos. Se a resposta propuser a defesa da primeira, ela será a incontestada confissão do carácter secundaríssimo da compreensão, destruindo, no interior do labirinto dos sentidos, o caminho que nos levaria à câmara secreta desse *logos*. Não consta suceder aqui uma terceira alternativa para a hermenêutica, que patenteia transportar em si o gérmen da sua própria morte, mas parece haver um caminho, que não firma verdadeira alternativa, onde todos os atalhos se confundem e que constitui o alimento da própria hermenêutica: a *opacidade do sentido* – *logos* ou verbo enigmático de que o hermeneuta sequer sabe o 'sentido'. Daí deriva o *ser* das práticas hermenêuticas, por cuja conjuração a hermenêutica não morre ou não pode morrer, pois que nessa opacidade se contém a força das suas ressurreições e imortalidades.

A hermenêutica afigura-se-nos um dédalo de sentidos refluindo de um sentido originário de que não se sonda o rosto, mas que nos devolve *um* rosto, dobrado e redobrado no interior das discursividades, que, no fundo, não é *o* rosto, mas a metonímia *do* rosto, a expressão *do* meta-desejo que se põe ou se deseja *como* desejo e que se trata *como* texto, a ligar-se e a religar-se na panóplia infinita das intertextualidades, deixan-



do o intérprete na mesma posição em que o mito reconta ter ficado Teseu no labirinto, sem fio de Ariadne.

Poder-se procurar a terceira alternativa além da hermenêutica, eis aí uma proposta diligente e cuja viabilidade obrigaria a libertarmos o pensamento de tudo querer ou pensar como texto, arqui-texto, meta-texto, linguagem de meta-linguagens, discursos de e sobre meta-discursos: voltar a pensar o cosmos, o homem, o ser e o sentido antes do momento da sua entrada na linguagem e do seu fechamento no interior da linguagem-labirinto, do discurso-labirinto e do texto-labirinto; iluminar a própria linguagem por via do fundamento da sua origem além do homem, repensando o ser como o que precisamente não é discurso ou manifestação discursiva, ainda que esse trilha possa vir a ser o itinerário do silêncio e da sua sagrada escuta. É possível que estas exigências requeiram da filosofia o abandono das ágoras públicas da linguagem pelo regresso à filosofia como iniciação, quando o texto for de novo substituído pela sacral inquietude das mais puras águas da meditação<sup>2</sup>.

Essa não será, porém, a rota que seguiremos no presente trabalho, embora nos seja de menor agrado que aquela, que possui o poder fascinador da evocação poética das fontes de origem do pensamento. Ficará como advertência sobre os perigos da linguagem-discurso e dos alçapões da sua prática interpretativa. Convém ainda acrescentar que o tema que procuraremos tratar – as relações (supostas, propostas, sobrepostas ou opostas?) entre *filosofia e literatura*, para as quais os anteriores parágrafos apontam – é domínio que cai na ágora pública, sobre cujos interesses deve a filosofia sempre pronunciar-se, de modo que é conveniente, como diria Bergson, pôr-se o sujeito nos ritmos simpáticos das relações com o que se conhece ou se pretende conhecer, e assumir, por relação aos labirintos, o *complexo de Teseu* e suas tentativas de chegar à secreta câmara que o arquitecto do espaço labiríntico construiu para a, talvez possível, comunhão essencial do viajante.

O presente trabalho começa, pois, com uma suspeita e parte de uma narrativa mítica de heróis, assumindo toda a ironia desse mito e suas metáforas, e embora se possa vir a situar numa perspectiva de reavaliação da retórica, não é pela retórica como também não é *inteiramente* pela hermenêutica, conquanto possa vir a assumir uma teoria da exegese.

---

<sup>2</sup> A hermenêutica filosófica de Ricoeur possui a consciência desse limite quando procura surpreender a referencialidade da linguagem como *mundo* a desvelar-se, intentando afastar-se da tentação que arrasta o pensamento para o interior da linguagem e do linguisticismo. Mas até que ponto a atenção ao domínio referencial da linguagem não representa um desvio ao problema do ser, isto é, a sua substituição pela linguagem?

## 2. Historicidade e Subjectividade

Um dos aspectos que a hermenêutica contemporânea tem posto em relevo é o do carácter eminentemente histórico do *sentido* do texto. A tomada de consciência da sua historicidade redimensionou a compreensão hermenêutica, libertando-a dos condicionalismos da interpretação — das suas chaves ou esquemas interpretativos —, tal como a tradição ocidental vinha praticando desde os gregos e os escritores latinos. Isto teve como contrapartida uma emancipação da análise e da crítica textuais dos modelos tradicionais da exegese, com a consequente colocação do texto na corrente de uma compreensão viva do seu sentido incessantemente renovado.

A historicidade de um texto tem a ver com a sua capacidade de atingir sujeitos diferenciados no e ao longo do tempo. Acontece com o texto filosófico o mesmo que se passa com o texto literário e a obra de arte plástica: a sua riqueza não se encontra apenas na específica ostentação de mundo de que é capaz, mas está também (e esta será uma dimensão histórica insofismável) na capacidade generativa de criação de sentido pelo diálogo que com ele estabelece o leitor. Nenhum texto é, por isso, um mundo à parte sem relação com a liberdade convivente daquele que dele se aproxima. A situação dialogante que se anuncia nos interstícios da leitura compõe um dos motivos para a caracterização do texto como *sujeito*, noção que se rodeia das precauções necessárias contra a análise da positividade objectiva que o fixaria como objecto de investigação científica. A proposta cientista ausenta ou ostraciza, a um tempo, a rede de significações que assinala o texto como realidade a respeitar e a subjectividade empírico-transcendental do sujeito-exegeta que, pela mediação da linguagem, contacta de modo íntimo com a subjectividade criacional do *mundo* do texto. Cumpre, todavia, acrescentar que este contacto não institui (a não ser para uma perspectiva radicalista) a plataforma absoluta a partir da qual seria possível a indagação sobre essa presença transcendentalmente ausente do mundo do texto: o autor, pelo que as questões sobre a pertinência ou não pertinência da consciência autoral não podem ser inteiramente decididas na espiral das configurações e reconfigurações do sentido por parte do intérprete.

Nem tudo se encerra no corpo das estruturas de significação da obra, daí a importância do estudo da relação entre a produção do texto e o *contexto situacional* onde profundamente se ligam autor e época cultural. O reparo é indispensável sobretudo para o entendimento das revoluções estéticas, incluindo as filosóficas. Note-se que a questão não insiste sobre a reavaliação do biografismo, sombra que ressurgue todas as vezes que se fala da consciência autoral, mas que desta pode e deve distinguir-se. O



problema da intencionalidade do autor mais rapidamente nos remete para o processo das revoluções estéticas como realidade a considerar do que para a sua biografia como instância explicativa do texto. Essa é a sua absoluta e a sua real pertinência.

Assim, uma fenomenologia literária da obra deve atender tanto à rede de significações que constitui *o mundo da obra* (que independe das razões autorais, pois aí radica a força genésica das produções de sentido) quanto ao que deste mundo se distingue como *visão do mundo*, o que implica a concepção das significações como *intencionadas*. Falar de *visão do mundo*, que tem aqui uma acepção histórico-cultural, é declarar a existência de um fenómeno total – nunca parcial – que, se força a admitir a separação entre a intencionalidade autoral e a intencionalidade do próprio texto<sup>3</sup>, põe também como inalienável o lugar onde ambas se religam, permitindo, pelo menos para determinadas circunstâncias que iremos pondo em relevo, descer das significações intencionadas e específicas do mundo da obra ao sujeito criador e ao seu universo cultural para de novo àquelas subir. Este duplo movimento desautoriza que a interpretação possa desorbitar do terreno que a realidade cultural do texto impõe, evitando, por um lado, a interpretação anacrónica que se situa fora do contexto situacional e, por outro, a interpretação fantasista que consiste em desorbitar por uma suposta psicofísica das profundezas que não tem em conta a realidade histórica da matéria textual, controlando assim quer as teses sobre o mundo da obra, quer a possibilidade de definir de modo abstracto a sua rede de significações, repousando na axialidade cultural do texto a ordem da sanção sobre as interpretações.

A capacidade de produção de sentido por parte do leitor-intérprete encontra-se salva, posto que interpretar não é aniquilar o texto para, por sobre ele, e com a consciência<sup>4</sup> ou a inconsciência dessa ruína, erguer uma interpretação que viola a integridade do que se possa dizer *acerca do mundo do texto e da visão do mundo*. Não pomos inteiramente em causa este tipo de interpretação, dependendo da sua finalidade: terá valor restrito se essa exegese for guiada pelo feixe dos pressupostos e convicções pessoais do intérprete, sendo, por isso, de um interesse limitado, relativo e universalmente nulo; terá maior valor se a resultante extraída do diálogo estabelecido entre o intérprete (supondo-o que assume o esta-

---

<sup>3</sup> Insistamos neste ponto vital: o mundo da obra enquanto *mundo* possui uma intencionalidade específica distinta da intencionalidade autoral. O nosso texto insistirá sobre esta prerrogativa.

<sup>4</sup> Má-fé, que a interpretação é também consciência do dever-ser, ligando-se a hermenêutica à ética do convívio ou diálogo que preserva o mesmo como *um outro*, isto é, a atenção à própria alteridade do texto.

tuto de criador) e as virtualidades genesíacas da obra se orientar para a constituição do mundo da obra do exegeta. Esta orientação, historicamente observável nos criadores de obras literárias e filosóficas, pertence a um domínio peculiar da exegese e distancia-se da ordem das finalidades que encontramos na tendência hermenêutica que se preocupa em levar ao máximo de tensão o sentido do mundo historicamente constituído dos textos pelo aprofundamento das suas clareiras e abertura de novos horizontes de maior sentido. Aquela impõe um outro estatuto de diálogo com as obras histórica ou facticamente estabelecidas, o que lançará ulteriores questões epistemológicas como o problema da função temporal das obras estéticas e filosóficas na sua relação com os novos criadores, questão delicada que obviamente interessa por nos fazer regressar à realidade cultural dos textos e que resume boa e significativa parte do trabalho do historiador das ideias.

### 3. Da Subjectividade à Teoria das Revoluções Estéticas

Consideremos dois grandes modelos de análise literária: o positivismo e as *Geisteswissenschaften*. O texto tem para o positivismo a função de *documento*, *objecto* num mundo de objectos, *facto* num universo de tantos outros factos redutíveis à óptica cientista. Na sua *Histoire de la Littérature Anglaise* (1887), herdando de Comte a posição nomotécnica do seu objectivismo, Hippolyte Taine, que aqui nos interessa como exemplo do modo como a tendência positivista considerou analogamente o texto filosófico, define o texto literário como *objecto-documento*, teoricamente idêntico ao objecto que cai sob a alçada das ciências naturais. Tal como se estuda a concha para se imaginar o animal, estuda-se o texto como documento para conhecer o homem. São ambos restos mortos com o valor de índices para se chegar a determinar o ser vivo.

Uma tal orientação traduz-se num duplo desinteresse: quer pela subjectividade do leitor e do intérprete-investigador, uma vez que a ambos se exige o esquecimento da sua situabilidade histórica e da sua judicação valorativa que sempre acompanham o acto de leitura e interpretação, quer pela ordem da produção de sentido com génese na rede significacional do texto. A preocupação dirige-se para o autor, postulando uma simetria entre a ordem do conhecimento deste e a ordem da explicação material da obra, sem notar que a intencionalidade autoral é ambígua nas suas relações com o texto, pelo que o critério daquele paralelismo não contém a eficácia pretendida.

Muitas vezes o autor mascara-se por detrás de processos de dissimulação, desvanecendo os indícios que a ele possam conduzir. Um tal reconhecimento adverte-nos criticamente sobre os limites do seu estatuto teórico na interpretação literária. Reconhecê-lo é desvincular o texto do preconceito que o toma sob a perspectiva de um reflexo da verdade, que dá por suposto que a escrita e os seus mecanismos são englobáveis pela categoria do dever-ser e que, por isso, não poderia o autor "mentir", ficcionando-se e ficcionando os seus mais íntimos desígnios. Nesta medida, a obra não reflecte a biografia e a maioria das produções literárias confirmam-no constantemente. Esta indicação contribui para desvincular a intencionalidade autoral do biografismo, levando a que a repensem de outro modo, segundo a ideia de que a intencionalidade pode esconder os propósitos de um eu fictício, tanto ou mais pertinente e criador que o escritor.

As revoluções estéticas – isto é, a passagem de uma anterior para uma nova época literária<sup>5</sup> – não são por isso conhecíveis segundo o paradigma das revoluções científicas, cujos processos se subordinam ao ideal da revisibilidade das teorias, ao rigor das hipóteses e à certeza por relação ao domínio das leis do real interpretável e experienciável. A história das revoluções estéticas não pode deixar de reconhecer que os processos destas são amplamente envolvidos pelo horizonte das ficcionalidades do eu e que é a capacidade que o *cogito* empírico tem de reduplicar-se fictivamente que melhor justifica a sua emergência pelos desvios inventivos que provoca. A história do universo literário é, por isso mesmo, a história da ficção autoral, o palco das suas reinterpretações e reinvenções, e a literatura o delta de possibilidades infinitas por onde confluem e de onde refluem as visões do mundo e as sucessivas reapropriações da tradição literária. A evocação da realidade cultural dos textos, que reconduz o intérprete ao horizonte histórico ou epocal onde aqueles se inscrevem, torna-se em rigor necessária para o entendimento do alcance e sentido da intencionalidade ficcional, pois que esse confronto ilumina os mecanismos da produção literária e sua história.

O início do século XX marcaria o surgimento da hermenêutica contemporânea com a obra *Die Entstehung der Hermeneutik* (1900), de

---

<sup>5</sup> As épocas distinguem-se em razão das *epistemes*. A episteme é o conjunto das tendências estéticas, intelectivas (ou teóricas) e afectivas (coordenadas que caracterizam a atracção de uma época para se concentrar no nível das configurações maioritárias). Esse conjunto estabelece-se no recontro de relações entre diversas práticas discursivas, em cujas coincidências constantes se exprime uma intuição central que possui uma força centrípeta de captação dos interesses dessa época. Os criadores desviam essa intuição, reagindo contra os motivos tradicionais, e perturbando a estética do gosto instituído.

Wilhelm Dilthey. A distinção fundamental entre ciências da natureza e ciências do espírito, que legitima para o ponto de vista do objecto diferentes metodologias, compeliu Dilthey a estabelecer a crítica da concepção positivista do texto-documento. O conceito do carácter *monumental* do texto trouxe algo de novo, o que precisamente o positivismo recusava: o não ser possível subtrair da compreensão do texto a atitude de avaliação que o sujeito-intérprete dele faz, sendo, por isso, condição do seu estudo. Embora a distinção diltheyana entre *natureza* e *espírito* oculte o suposto não criticado da diferença metafísica entre realidades concebidas antónimas, sem interrogar o que possivelmente lhes convive no vértice<sup>6</sup>, instituindo a dualidade entre o *entender* e o *compreender*, que a hermenêutica gadameriana superaria pela ideia da implicação de ambos os componentes no *círculo hermenêutico*<sup>7</sup>, o certo é que o seu contributo tornar-se-ia inapagável ao chamar a atenção para a necessidade da interpretação mergulhar a prumo nas correntes da vida e do vivido.

Da lição de Dilthey cumpre reter a tese – que se encontra em outros autores contemporâneos<sup>8</sup> – de que as diversas formas da criatividade humana têm na vida o seu foco de genésica origem. Na concepção daí desentranhável – de que o texto envolve experiências de vida, seja o vivido no sentido do seu autor, seja o vivido na experiência do intérprete<sup>9</sup> – é já patente algo que a mais moderna concepção literária do texto viria espelhar e defender: a inequívoca posição do sujeito e seu legado (cognitivo, sentimental e volitivo), visados pelo duplo eixo do autor e do exegeta. A sua relevância é tão vasta que, por relação aos modelos e géneros classicamente instituídos, pode dizer-se que é o sujeito, encarado na sua liberdade criadora de produtor da obra, quem legitima e instaura tanto a norma como o desvio, apagando e ressuscitando fronteiras e relativizando as tentativas de identificação da crítica, ainda a mais avisada.

Se o sujeito assim emerge como um dos possíveis eixos heurísticos do texto, levando-nos ao problema da intencionalidade ficcional criadora, ele não é contudo o elemento explicativo absoluto e bastante da realidade textual ou mundo das significações do texto, cuja objectividade feno-

<sup>6</sup> A dimensão criadora do espírito humano. É possível que Dilthey, combatendo o positivismo, tenha entretanto contraído o vício das posições inconciliáveis.

<sup>7</sup> Fizemos já os devidos reparos a esta noção.

<sup>8</sup> Aponte-se, a exemplo: William James, Bergson, Leonardo Coimbra, Husserl, Max Scheler, Heidegger e Ortega y Gasset.

<sup>9</sup> É conhecido o projecto diltheyano: a compreensão é acto de reconstrução, pois que, enquanto leitor, e segundo a ideia de que é a vida que capta ou *re-conta* a própria vida, vivo a realidade (no sentido do *reviver*) que o texto me apresenta, como se, a um tempo, fosse, no palco, protagonista e espectador.

menal e ontológica cumpre a todo o momento recolocar. Já chamámos a atenção para o facto do texto possuir ele mesmo uma intencionalidade inconfundível, que corresponde à organização do seu próprio mundo e aos destinos do seu sentido. É por isso mesmo que uma concentração da teoria do texto sobre o sujeito-autor, ainda que pela direcção da ficcionalidade, tem o perigo de fazer recuar o problema da interpretação para um antropologismo, que é preciso a todo o custo evitar, e perante o qual a hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer nos põe de sobreaviso ao recusar o modelo romântico do génio como instrumento heurístico e ao propor a autonomização do texto e do seu estudo como independentes das intenções do autor.

Embora a intencionalidade autoral não impenda sobre os destinos da produção de sentido, que é, como dissemos, intemporal, ainda que diversificadamente atinja sujeitos no tempo – o que é suficiente para admitir a realidade autónoma do texto e a possibilidade de fazer entrar a sua interpretação no seio de uma tradição de comentário –, ela não é relegável para as margens do que possui menor relevo. A validade da interpretação e o reconhecimento dos processos da evolução estética não repousam por inteiro sobre as significações do discurso, mas referem-se ainda ao sujeito como entidade psicofísica, que tem justificado interesse precisamente porque se religa às dimensões epocais da cultura, e isto por dois motivos:

– primeiro, porque as formas plurais que a prática discursiva assume, tanto no que respeita aos valores canónicos dos géneros e espécies de arte (da literatura e da pintura à filosofia) como no que se entende por desvio a esses cânones, encontram explicação na liberdade criadora do sujeito psicofísico, cultural e histórico: daí que a teoria da interpretação, ao deliberar sobre o que é ou não é integrável neste ou naquele cânto, não possa deixar de decidir sem acolher (ainda que o não faça explicitamente) a peculiar posição dos autores por relação à sua obra e às outras obras, eles que também são leitores e intérpretes da tradição onde se situam, que precisamente ganham relevo quando, por relação à norma conhecida e reconhecida, instituem a rota inventiva de um desvio, de que não têm, na maioria das vezes, consciência do alcance futuro; e é precisamente esta rota o domínio explicativo das razões por que em arte se dão revoluções, questão que constitui um problema real pelas densas consequências que daí advêm para a análise e a avaliação literárias, as quais não podem abdicar do confronto com as sucessivas relativizações, por parte do sujeito criador, dos cânones instituídos;

– segundo, porque a tradição de comentário impõe verificar a inovação e a evolução no mundo estético e nos objectos desse mundo: se

existe *comentário* e *tradição de comentário*, a abertura às emergências históricas do indivíduo e da cultura não cessará de operar sob pena da interpretação se afundar num subjectivismo lírico, onde todas as interpretações seriam possíveis, ou no interior das estruturas do texto.

#### 4. Autonomia do Texto e Coerência Intersubjectiva

O último motivo apresentado não se põe criticamente contra o pensamento de Gadamer, que se exime do questionamento que acabamos de fazer pela atenção viva que possui da compreensão hermenêutica como modo radicado na especificidade histórica da compreensão existencial, mas ergue-se contra a possibilidade de esquecer esta dimensão inalienável para a qual o autor de *Wahrheit und Methode* (1960) apontava. Por outro lado, a questão dirige-se precisamente para o uso teórico que possamos fazer da noção de *autonomia do texto*. Quando limitado aos jogos internos das estruturas, o modelo da autonomia procura concentrar-se na imanência do texto pelo expediente do descuido no que respeita às características referenciais da linguagem, encaminhando-se para uma representação lógico-semiótica do sentido.

Já em Dilthey a vida não era interpretável como *facto* substancialista de místicos contornos, nem tão-pouco como *fonte* de energia psíquica, simples epifenómeno de forças mentais, mas como *sentido*. Se tem este sentido para o pensamento diltheyano expressão realista ou idealista, é indiferente aos nossos propósitos, uma vez que nos situamos no ponto de vista das consequências do pensamento deste autor. Não obstante, acrescentemos que nenhuma dessas expressões parece convir-lhe inteiramente. Dilthey segue a via de um transcendentalismo com muitos pontos comuns com a fenomenologia e a hermenêutica pós-Husserl. A prioridade lógica e ontológica do mundo ideal do espírito contribuiu para uma concepção da obra como manifestação de significações ou vivências, isto é, uma *experiência vivida* (*Erlebnis*), o que torna crucial o reconhecimento do sujeito nas suas indisfarçáveis relações com o sentimento e a vontade. Queremos, pois, ressaltar a importância do *sentido* a partir da rede de significações cuja existência permite falar do *mundo* do texto, esse universo dobrado e redobrado pela interpretação e reivindicado pela comunicação.

Seja-nos permitido observar a distância entre esta noção de sentido e a que é oriunda da perspectiva estruturalista, como a de Greimas, que lhe atribui um significado diferente daquele a que nos referimos, e até mesmo oposto. A análise formalista das estruturas semióticas profundas do discurso narrativo, que aquele autor desenvolveu a partir de 1966,



desvincula-se do fundamento ontológico do próprio discurso, base indispensável para se erguer qualquer hermenêutica do texto, uma vez que o problema do sentido sempre carece de uma teoria da referência. Situar a análise no modo algébrico das estruturas discursivas sem completá-la fundando-a semanticamente é provocar a paralisia do que precisamente se chama o *sentido* do texto, encaminhando o discurso da sua desconstrução algorítmica para uma reconstrução dos seus mecanismos alheada da concepção referencial da linguagem. Esta forma de clausura do discurso é típico motivo de um recente positivismo tecno-linguístico que recusa pleitear com os problemas que se põem à tarefa interpretativa, mas que é, como doutrina do texto, e incongruentemente, uma atitude que supõe um intérprete, uma gnosiologia e uma teoria da interpretação.

Reconhecemos pertinência teórica ao modelo de autonomia do texto, simplesmente nem tudo na análise literária e sua fenomenologia se resume a conceber o texto pelos valores de imanência das suas estruturas. A óptica de Gadamer é, neste aspecto, preferível, pois que tem como consequência permitir que se desça ao plano da referencialidade da linguagem. Não obstante, a excessiva colocação do modelo no centro das reflexões hermenêuticas tem a desvantagem de turvar o complexo processo das revoluções estéticas, cuja inteligibilidade exige que também se atente ao intrincado jogo cultural de intencionalidades que nos encaminha dos textos para a atmosfera dos encontros, recontros e dissidências que emergem das peculiaridades destes e daqueles criadores e das características específicas da concepção do mundo que sustentam e da visão pessoal que possuem da história literária que os precedeu.

Dada a fulcral emergência dos sujeitos (autor/cultura – texto – leitor/cultura) num universo generativo que precisamente se concebe como produção histórica de sentido, não basta mais reafirmarmos um tal modelo de autonomia, mas insistir no significado profundo que o envolve: que ele é o modelo da coerência intersubjectiva do sentido, abrangendo os jogos culturais da intencionalidade criadora, a fenomenalidade constitutiva das significações do texto como sujeito gerador de mundos e o plano das apropriações do leitor-intérprete sobre quem impende a missão do desocultamento das significações, perscrutação do *logos* e escutamento da voz do texto. Um tal modelo pretende captar a generatividade de um universo literário que não é hoje mais reivindicado no interior das fronteiras-limite das práticas discursivas e suas rígidas demarcações. A pluralidade e cruzamento dos discursos configura-o como universo de intertextualidades: o romance convive com a poesia, o ficcional com o poético, o narrativo com o informativo, e em mútuas invasões de cuja realidade também não parece poder isentar-se o discurso filosófico. A alma

clássica classificaria o universo literário contemporâneo como um imenso hospital de loucos.

## 5. Literatura. Filosofia. Por onde decidir?

A hermenêutica filosófica aproximou-se da análise literária e suas teorias. E aqueles que de mais perto lidam com a ciência da literatura e ao mesmo tempo se situam no domínio da especulação filosófica não podem deixar de constatar o diálogo significativo que, sobretudo no decurso da segunda metade do século XX, aqueles domínios, em princípio historicamente separados, têm mantido. Apesar de ser a hermenêutica filosófica a principal responsável por ter envolvido a filosofia nos temas e problemas da literatura, a aproximação está longe de ser pacífica entre os filósofos, e pelo que pudemos de modo geral verificar, a abordagem do texto filosófico entre os teóricos da literatura não apresenta contornos definidos, imperando o consenso geral de que esse tipo de discurso desorbita do domínio da literatura. Embora reconheçam a possibilidade do seu estudo aplicando-lhe os modelos da análise literária, esta aplicação está longe de ter sido suficientemente teorizada.

A questão, na realidade, abala mais os filósofos, que podem sentir os seus domínios ameaçados, do que os teóricos da literatura, daí que alguns daqueles mais rapidamente exorcizem, de modo claro ou não, qualquer contacto ou suspeita de contágio com a interpretação literária, precisamente pelo suposto de que o texto filosófico é um corpo à parte, o que se poderia resumir na fórmula de que um tal texto *deve ser tratado como uma entidade não literária*, com uma especificidade outra que não a da literatura. Claro que, já aqui, se questionaria a ideia do que seja o *não-literário*: perguntando se a filosofia é integrável nas categorias, por exemplo, da *não-arte*, da *não-poesia* ou da *não-narrativa*, se pertencerá ao discurso meramente informacional como o da prosa jornalística ou do informacional demonstrativo como o científico, se utiliza a linguagem natural sem instituir desvios, construir mundo, fazer nascer e descobrir sentidos. É possível que a mera comparação de todas estas práticas discursivas redundasse em fracasso e nada provasse da natureza do texto filosófico.

Filosofia ou literatura? Por onde decidir? Estaremos em posição de responder que o texto filosófico é literário e que não há pertinência em distinguir filosofia e literatura? Que razões se ocultam numa substantivação do tipo: *Toda a filosofia é literatura*? Mas que 'tipo' de literatura é a filosofia? *Quase literatura*? *Paraliteratura*? O que é, pois, o literário, e o que é, antes e depois, o filosófico?



A opção por uma teoria da identidade da filosofia com a literatura tem de rodear-se de certas precauções, do mesmo modo que uma teoria que as desvincule necessita de justificar-se por igual. É até possível que ambas tenham razão, ou, pelo menos, algumas razões que cumpriria reflectir. Uma e outra são teorias normativas no sentido em que procuram debruçar-se sobre os explícitos e os implícitos da linguagem filosófica, da constituição ou construtividade do seu discurso. Terão presente, de modo mais ou menos longínquo, próximo ou menos explícito, normas ou critérios que permitam assinalar identidades e (ou) diferenças? Se têm, quais são?, posto que se respondem à questão – *a filosofia é literatura?* –, é forçoso concluir que, de uma forma ou de outra, possuem predicamentos de juízo e, eventualmente, o segredo ou o sortilégio do que distingue e do que une.

Multipliquemos ainda mais as interrogações para nos pormos no centro desta complexidade. Onde encontrar a fronteira que separa ou que une literatura e filosofia? O que é que nelas existe ou preexiste de comum?... Outra é a questão sobre o modo e as funções que as formas literárias têm assumido no discurso filosófico. Haverá aí algo que distinga o processo como o poético e o narrativo têm encarnado na história literária do procedimento por que a filosofia os tem assumido? Que sentido (heurístico?) tem a hermenêutica filosófica quando se vira para a compreensão e a explicação do texto poético e do texto ficcional? Como e até que ponto podemos considerar este ou aquele texto poético um texto filosófico, verificando que também a poesia *parece* assumir o filosófico no ponto de vista dos seus conteúdos?

Estamos longe de poder responder a tudo como desejaríamos, por dois motivos: primeiro, porque uma tal tarefa excede as limitações do presente trabalho, o que nos deixa no plano mais problemático das indicações e das sondagens; segundo, porque, perante o oceano, o barco não constitui critério suficiente para estabelecer a rota no labirinto de que não possuímos o mapa. Porém, e com a consciência de tais restrições, tentaremos focar as questões em bloco, até porque todas elas estão interligadas, e responder a uma é dar réplica às outras ou abrir caminho para elas.

Começaremos por estabelecer a seguinte verdade: assim como em literatura, toda a obra filosófica é criada por referência e oposição a outras obras, onde a continuidade e a descontinuidade desfavorecem qualquer tentativa monolítica de substituir a história por um nível de exegese em que o seu contexto desaparecesse. Pensar filosoficamente é escrever e inscrever a obra no vasto sistema da produção filosófica, agir e reagir reflexivamente no seio da dialéctica da tradição-invenção do pensamento. Esta perspectiva tem de ser enquadrada como pano de fundo

das respostas às questões formuladas e articulada com o tema da *literariedade* e a emergência do *modelo retórico*, que iremos tratar, apenas acrescentando, no que respeita ao segundo, que tal modelo será encarado como princípio de normatividade e posto na sua relação com o discurso em filosofia e com as posições hermenêuticas de apropriação filosófica do texto literário (nomeadamente o poético), direcções possivelmente capazes de inquietar o que se oculta sob o véu de maia dos questionamentos que agitámos.

## 6. Literatura e "Literariedade"

Daríamos por facilitado o caminho se admitíssemos não haver assimetria entre a *literariedade* da obra literária e a *literariedade* da obra filosófica, admitindo provisoriamente que também esta a tem, e embora momentaneamente nos subtraíssemos a mais interrogações, uma tal alternativa de modo algum seria verdadeira.

Em primeiro lugar, há que ter em conta que as correspondências da filosofia com a literatura, como já dissemos, ganharam relevo teórico na contemporaneidade, sobretudo no momento em que a filosofia e as suas hermenêuticas passaram a estabelecer relações de convívio teórico com as diversas práticas literárias, embora seja de observar que sempre o pensamento filosófico, dos gregos aos nossos dias, fez uso das formas consideradas típicas da literatura. Este apontamento poderá servir a uma teoria pragmática da recepção da obra filosófica, mas que não nos interessa aqui desenvolver, uma vez que a consideração instrumental dos modos de comunicação literária transpostos para a comunicação filosófica afigura-se-nos critério exterior e, por isso, inválido para a abordagem do que nos preocupa, ainda que admitamos que um tal uso histórico possa eventualmente revelar alguma coisa mais da realidade da filosofia. A verificação dos tipos históricos da prática discursiva em filosofia, a que uma teoria da recepção certamente nos conduziria, apenas traria como resultado a observação factual de ser o tratado sistemático e a suma filosóficos aquelas obras mais dificilmente classificáveis entre as formas conhecidas da expressão literária. A pesquisa será válida, mas tem um objectivo diferente do nosso.

Do mesmo modo que se reconhece a *literariedade* do texto literário, pode e deve reconhecer-se a *literariedade* do texto filosófico. A compreensão de um tal conceito necessita, no entanto, de ser explicitada e teorizada.

Não cremos que a 'literariedade' seja um conceito que resulte da linha dos desenvolvimentos metódicos que procedem à distinção dos elementos constitutivos do texto e suas respectivas funções. Não duvi-

damos de que seja este um aspecto grave a tomar em consideração, sobretudo apreciável nos estudos de ciência literária incrementados pelo formalismo russo, e que poderá o linguista conservar para a análise da matéria textual. Ao que se supõe na pergunta *o que é a literatura?* e que corresponde ao problema da *natureza* da literatura, o formalismo russo responde com a *literariedade*. Esclarecê-la ou rejeitá-la por imperfeita e impossível de definir-se, por ser termo vago ou porque nada acrescenta à realidade do que pretende aclarar, tem sido tema de debate, obtendo ora a aceitação, ora a recusa.

A posição de Roman Jakobson, segundo a qual é a 'literariedade' mas não a literatura que constitui o objecto da ciência literária, isto é, aquilo pelo qual uma dada obra é uma obra literária, não é, a nosso ver, suficiente, tendo apenas a conveniência de chamar a atenção para a possível diferença (funcional) entre literatura e *literariedade*. A *literariedade* faz apelo a um juízo estético que se forma na base de uma intuição de valores onde se enraíza todo o juízo metodológico que procura apropriar-se da 'literariedade' como objecto próprio de investigação. Não nos interessando a segunda forma judicativa, que se circunscreve à epistemologia dos métodos de abordagem textual e dos mecanismos da prática discursiva, reflectamos sobre a primeira.

Da intuição ao juízo estético a passagem é de coincidência imediata, não cronológica: face ao texto, o sujeito, leitor e intérprete, forma de modo intuitivo um juízo – cognitivo e afectivo-emocional – sobre o seu valor literário. Proscrita a axialidade do génio, do texto-documento e do texto-monumento, é o texto que emerge perante o leitor na nudez de uma verdade que não é pré-dada ou categorialmente instituída, mas onde entram as coordenadas das experiências que o sujeito foi fazendo temporalmente nos sucessivos encontros com outros textos. Todavia, se assim é, se o significado e o valor literários de um texto conectam com a experiência pessoal, onde fica a forma pura que se busca e se chama *literariedade*?

Precisamente aí, nesse movimento pendular do sujeito no imo da história e da estese, isto é, do sentimento do belo e do sublime do sentido que o provoca e que o obriga à evocação de um tempo sem tempo, de um espaço sem espaço, de um mundo outro que se revela como mundo, que o leva a redescobrir-se no interior de um discurso que infinitamente o ultrapassa em possibilidades e que o constringe à tarefa da reconstrução do tempo, do espaço e do mundo onde também ele é o protagonista da produção de sentido, como o fora, mas numa outra ordem, o eu ficcional do seu autor.

É a esta força do discurso literário – que temos de reconhecer infável e indefinível na sua essência – que chamamos *literariedade*. Sem dúvida que na experiência do sujeito entram as adjacências do instituído da tradição, mais regime normativo do que norma imperiosa ou argumento de autoridade, como entra a historicidade própria da aprendizagem pessoal, os conteúdos cognitivos<sup>10</sup> que no diálogo do leitor com os textos lidos e convvidos se foram formando e que servem esse sentimento valorador da literariedade de um texto, contribuindo para o seu conhecimento, podendo, por isso mesmo, constituir critérios de orientação que tornam pertinentes as aflorações do valor literário.

Não se trata, na realidade, de um hospício de gatos pardos em noite escura, e por um motivo de peso: a invenção relê a tradição, ainda que o faça contra esta, e a literatura (o soneto, a ode, o verso branco, o poema prosado e a prosa poética, o romance de ficção e de ficção histórica, a peça teatral realista, onírica ou surrealista, e o romance de tese... e todo o soneto, ode, verso, poema, prosa, romance... canonicamente não integráveis nos moldes comuns) por isso se constitui nas frestas das suas textualidades como reflexão e crítica sobre as práticas discursivas anteriores.

Há, sublinhe-se, um imenso ar de família sobrevoando géneros, espécies e negações de géneros e espécies, também porque se reconhece que o discurso literário visa *certas* propriedades orgânicas e *certa* organização de linguagem, *certo* desvio às formas comuns da linguagem natural quotidiana, que convergem para um *certo* saber do que é a poesia, do que é a ficção e do que é a ficcionalidade narrativa como *mimesis* do mundo, do homem, das coisas, proximidade ou recusa, duplicação reintegradora de referentes como novos referentes da linguagem, dos gestos, do rosto, dos actos, das coisas... Numa palavra: do mundo.

A discussão em torno da literariedade da obra filosófica flutua entre a convicção de que o texto filosófico possui, à semelhança do literário, uma lógica de significações implicada na composição e organização da matéria textual e uma definição das convenções que historicamente se têm posto tanto à sua construção como à sua abordagem. Se, por um lado, o exegeta-filósofo intui a literariedade do texto a partir dos processos de metaforicidade, de *mimesis* e de referencialidade, colocando-se desse modo no seio da tradição das obras literárias, por outro não pode deixar de conceber que o texto filosófico se insere na corrente das práticas discursivas que formam a história da filosofia. Uma tal oscilação cria para a exegese filosófica uma problematologia diferente daquela que se

<sup>10</sup> Por exemplo, as convenções literárias, genericamente consideradas, a *qualidade* do literário e as alternâncias funcionais de linguagem que diferenciam o discurso literário de outros discursos, incluindo o do quotidiano.

põe às teorias literárias, uma vez que a obra filosófica parece situar-se no recontro de tradições alternantes e de alternativas finalidades.

Essa consciência impõe como resultado observar que a literariedade da obra filosófica não pode ser tratada no mesmo nível do discurso literário propriamente dito – como a teoria da literatura trataria, por exemplo, o romance de ficção e o poema –, mas deve propor-se soldada com a intencionalidade reflexiva que subordina a literariedade a uma teleologia rigorosa do sentido, que é imanente à prática filosófica e que ultrapassa em larga medida as prodigalidades semânticas da metáfora poética, plurivocamente significante no discurso da poesia. As sucessivas fragmentações da unidade entre ser e significação são motivos importantes para a compreensão da natureza da poesia, que mais rapidamente se centra nesse jogo estético de inadequações do que se interessa pelas proposições gnosiológicas do juízo reflexivo e das suas apofânticas.

A dramaturgia filosófica do sentido debate-se entre a realidade dessas fragmentações e a tentativa de superá-las, ainda que possa vir a reflectir a impossibilidade de atingir uma tal adequação, gerando o pensamento sobre as obliquidades da linguagem, sobre o sem-sentido do ser, sobre a angústia e a esperança, o absurdo da existência e o niilismo, ou inversamente propenda para a configuração do que se adequa, para chegar a traçar o quadro gnosiológico e ontológico das eficácias do pensamento apropriador, justificador e fundamentador, de que são exemplos a filosofia escolástica, a moderna e, sobretudo, o hegelianismo, que inflectiu para a visão da síntese conciliadora absoluta do ser com as suas significações, caminhando para uma suprema reconciliação teúrgica do Sistema com o Sentido.

## 7. A Emergência do Modelo Retórico

A fenomenologia literária do texto filosófico quedar-se-ia incompleta sem a articulação da literariedade com o modelo retórico. Este modelo não tem apenas um significado histórico no sentido de se ter constituído como arquétipo de génese e produção do texto: também cumpre reflecti-lo pelo ponto de vista analítico que examina a produção textual segundo um processo de reconstrução hermenêutica que parte da *euresis* (isto é, a invenção – *invenire quid dicas* –, momento criador indeligiável da teleologia discursiva do texto e seu sentido) para a *taxis* (disposição ou ordem, a *inventa disponere*, processo dinâmico que consiste na laboração construtiva do discurso) e a *lexis* (elocução, no sentido da *ornare verbis*, ou seja, o recurso ao carácter ornamental, imagético ou metafórico da linguagem). Por teleologia discursiva

entendemos o carácter global finalístico do texto filosófico: o processo da construção textual procura ordenar-se reflexivamente para o desenvolvimento, fundamentação e ostentação do que originariamente se põe como ideia (ou conjunto de ideias), mas que inicialmente carece de argumento (*taxis*) e de elaboração (*lexis*).

A retórica clássica acrescenta outras duas fases: a *mneme* (*memoriae mandare*, ou recurso à memória) e a *hypocrisis* (*agere et pronuntiare*, que reflecte o discurso como um actor), típicas características que, com as anteriores, servem a explicação do texto oral que recorre às mnemotécnicas e às técnicas gestuais e de dicção. Interessando-nos as anteriores, não podemos deixar de associar-lhes a *hypocrisis*, repensada pelo ponto de vista da acção intencional do texto ou produção de sentido, envolvendo todo o conjunto de processos que entram na construção textual e toda a dimensão do que com propriedade podemos chamar a *dramaturgia do sentido*. As características apontadas (*euresis*, *taxis*, *lexis* e *hypocrisis*) encontram incidência em qualquer prática textual (literária e filosófica) e apenas diferem quanto ao modo como tais práticas as assumem.

É precisamente este último aspecto do modo como a filosofia tem trabalhado sobre a *taxis* e a *lexis* que vamos realçar. Sobre aquele paradigma, historicamente aplicável ao universo dos textos, também a prática filosófica se moldou, construindo o que designaremos por *modelo retórico argumentativo*, encarando-o com a seguinte reserva: que este modelo e as oposições aos seus princípios modelares não servem de predicados de julgamento do que é ou não é texto filosófico, uma vez que esses predicados não decorrem da aplicabilidade ou não aplicabilidade de um tal modelo, mas formam-se posteriores a um horizonte de complexidades a exigir que se interroge a generatividade específica da prática da construção filosófica do mundo, o que não pode deixar de baixar ao terreno da história da filosofia.

O modelo retórico sevirá a fenomenologia do texto no sentido do valor heurístico que possui ao ter incarnado no momento em que se constituiu canonicamente como expressão de uma certa razão marcada pela lógica e pelo centralismo racionalista, cujo nascimento remonta ao trânsito histórico que se operou quando o pensamento filosófico mudou o curso da sua evolução, passando da antiga problemática cosmológica do pré-socratismo para o homem, e cujas raízes se poderão divisar tanto na lógica parmenídea da univocidade como na persuasão sofística da retórica. É possível que a história do pensamento ocidental tenha subterraneamente convivido à sombra deste modelo, por ele e contra ele, pelo que o seu mérito será ilustrativo e não para obter prova do que é ou não é filo-



sofia: assinala o desvio à tradição *lógica* da razão ou o reconhecimento da eficácia institucional da mesma tradição na obra dos pensadores. Se optarmos por instituir o modelo retórico argumentativo como paradigma da *verdadeira* filosofia, facilmente cairemos no desconhecimento das peculiaridades que caracterizam o discurso filosófico, que o distinguem e o aproximam da literatura.

Notemos, em primeira aproximação, que a intencionalidade reflexiva é subordinativa e compreende uma componente instrutiva (*docere*) e uma componente argumentativa (*probare*) intimamente ligadas ao regime filosófico, ou seja, a forma como o discurso em filosofia tem tradicionalmente lidado com a *taxis* e a *lexis*. Os objectivos instrutivo e argumentativo interpenetram-se, mas o primeiro tende a ser subordinado às coerências de fundamentação do segundo e, do mesmo modo, toda a literariedade.

A instrução constitui-se no desenvolvimento (*narratio*) do discurso, e este espelha-se na ordem da *taxis* e da elaboração da *lexis* que realizam as astúcias da argumentação, intencionalmente procurando tornar plausível o mundo que se constrói. Se tomarmos o exemplo clássico do *Discurso do Método* (Descartes), o *discurso* representa-se a ele próprio como um jogo de intertextualidades (está presente a narrativa do eu e o seu romance ficcional, a confissão subjectiva e o diário da subjectividade) onde o nível instrutivo se encontra plenamente subordinado à componente argumentativa, por forma a realizar o plano da eficácia revelacional da argumentação: a necessidade do método, a claridade intuitiva do *cogito* e sua pregnância constitutiva do discurso e fundadora da sua verdade.

Embora consideremos que o modelo retórico funcione como expressão normativa para determinado tipo de práticas filosóficas, é difícil recusar que mesmo aquele tipo de discurso que pretende fazer-se contra a sua legalidade esteja inteiramente fora da lógica argumentativa que nele se exprime. O discurso de *Sein und Zeit* (Heidegger) que estabelece a crítica da tradição filosófica anterior (classificada como *ontoteologia*) e que amplamente favoreceu uma reflexão vasta sobre a linguagem, a linguisticidade do mundo, da existência, do *cogito* existencial e da prioridade ontolinguística do poético sobre as formas argumentativas do racionalismo anterior, pode sustentar a ideia (sem dúvida real) de uma convergente crítica contra a institucionalização do modelo retórico da argumentação, mas não parece poder eximir-se de certas propriedades que o caracterizam: a intencionalidade fundamentadora, problematológica e interrogativa. Por outro lado, mesmo aquele tipo de discurso que pretende negar prioridade à razão não pode inteiramente exercer-se

naquele plano em que a sua típica argumentatividade desaparecesse por completo. Anunciará os limites, a dança por sobre os abismos, a incapacidade do racionalismo em poder pronunciar-se sobre tudo, mas reinvestirá a razão na problematologia e na argumentação, ainda que a tome às portas do incondicionado, do mistério, do inefável e estabeleça a preeminência onto-cognitiva da intuição e do linguajar poéticos.

A apropriação hermenêutica do texto poético e da função do poético como vias intuitivo-cognitivas não pode deixar de deslocar a poesia para um plano que não é já o dela, que é do domínio constitutivo de uma nova intencionalidade: a argumentativa, fundamentadora e fundadora de uma concepção do mundo (*Weltanschauung*), do saber e das possibilidades cognitivas do sujeito.

A filosofia compromete a poesia (e isto constitui já uma das peculiaridades da sua relação com o poético) fazendo depender a poeticidade e a intuição poética das características específicas por que se define a prática textual filosófica, eminentemente preocupada com o apogeu do sentido, a revelação de um mundo justificado de forma organicamente crítica, construtiva, organizada ou arquitectónica, pelo que é sempre esse sentido que se procura que ilumina os impensados do discurso – esses silêncios que habitam nos interstícios da linguagem-mundo.

O modelo retórico da filosofia, com as suas componentes instrutiva e argumentativa, traz consigo uma norma de ordem fundamentalmente metodológica sem deixar de ser hermenêutica, pois comporta duas implicações: o reconhecimento histórico da prestância do modelo nas grandes correntes do racionalismo clássico (de Sócrates a Hegel) que o instituíram como eixo referencial das suas práticas discursivas, espécie de fortaleza da lógica clarificadora da razão no interior da linguagem e, por outro, o reconhecimento, igualmente histórico, das divergências discursivas que, sobretudo a partir de Nietzsche, se colocaram contra as fábricas conceptuais da razão, sejam as da fabricação dominada pelo objecto, sejam as da fabricação dominada pelo sujeito categorial. Todavia, os novos eventos discursivos posteriores a Nietzsche não negaram o modelo retórico da argumentação, mas alargaram-no ao defenderem a intromissão do poético e do convívio com os textos poéticos. A chamada morte da retórica não foi mais do que um outro nome para a constatação da falência do excessivo engrandecimento de uma certa visão da *argumentatio* do discurso e da sua exagerada subordinação ao paradigma do receptor como horizonte de reorientações do discurso-mensagem e suas funções de comunicação.

A história da filosofia contém os seus gritos de regresso. E regressou-se, com efeito, a Kant, ao sujeito, ao mundo, e regressou-se ao poéti-



co (e às figuras do pré-socratismo, complementares deste regresso) como fonte de incessante renovação do pensar, da vidência e da vivência emotivas configuradas na equação das convergências e simultaneidades da apreensão intuitiva com uma nova forma de convívio com a linguagem, a sua *taxis* e *lexis* discursivas. Mas o carácter eminentemente problemático do discurso filosófico coloca como incontornável a vocação arquitectónica do próprio pensar, o que pode levar a que questionemos se não estará o modelo retórico argumentativo inscrito na natureza mesma da reflexão filosófica. Se bem observamos, a apropriação hermenêutica que a filosofia tem feito do texto poético, a possibilidade de com ele conviver como se tratasse de um discurso filosófico, não é mais do que procurar na sua textura os sinais que possam estimular as empresas do conhecimento do mundo, do ser e do homem, colocando esses segmentos sob o prisma da sua sujeição aos simbolismos e aos apriorismos do conhecimento.

O texto poético orienta-se para uma concentração, por vezes exclusiva (como nas tentativas surrealistas e em certos tipos de experimentalismo poético), sobre a *taxis* e a *lexis*, interessando-se pelos jogos metafóricos de linguagem, os seus efeitos encantatórios e outros aspectos tensionais da estrutura verbal, como combinatórias rítmicas, com ou sem recurso ao metro, e desvios linguísticos: neologismos, insólitas combinações lexicais e estruturas não-gramaticais, aberrantes quando comparadas com a gramática e a semântica normativas. Neste universo, os objectos mundanos nunca são o que parecem.

A intencionalidade do texto poético busca mesmo contraditar a lógica cognitiva da percepção em função de uma centração da perceptibilidade no plano significativo dos signos, em cuja rede transluz o mundo, ou referente estético, que está para a percepção do leitor em permanente transformação de sentidos, escândalo ou paradoxo que se desliga do escopo da univocidade das significações das palavras, ou que melhor e mais precisamente se faz contra ele.

A percepção possui um ideal pragmático que se revela todas as vezes que o leitor se confronta com o texto poético e que se espelha na pergunta realista: *o que quer isto dizer?*<sup>11</sup> Não pertence à função poética redarguir: aí se situa a autonomia do universo poético como espaço do que *não é* por ser destruição de sentidos correntes, produção do *sem-sentido* para um sentido incessantemente renovado, que não é por isso fixável, o que transforma em insuperáveis os problemas que à tarefa de leitores e hermeneutas se põem quando tentam dar conta dessa realidade do poético como discurso de sentido.

---

<sup>11</sup> O realismo poético pode acomodar-se à pergunta, mas este realismo não é toda a poesia, nem sequer o cânone da poesia.

A hermenêutica da poesia está muito próxima das lógicas miméticas do simbolismo pragmático quando procura descobrir o sentido referencial último sobre que assentar a ordem racional da explicação e da compreensão, quando a poesia não é, enquanto tal, integrável em nenhum nível de conhecimento, precisamente porque corrói toda a sujeição a estruturas simbólicas, apriorísticas ou não, e porque não é reprodução de sentido algum. Este radicalismo da poesia constitui o seu fascínio, ao mesmo tempo que condena qualquer interpretação que tome o seu universo como algo que poderia ser estreitado numa hermenêutica da presença – o sentido, o ser, o mundo, o objecto, o sujeito, etc. –, o que já não é da ordem do universo poético, mas antes da ordem mais concreta da apreensão perceptiva e conceptual, das variações intelectivas desta ou do domínio das estéticas da recepção.

A poesia não responde nem às semânticas da transcendência e da imanência, nem às semânticas da ausência e da presença, não institui metafísicas, nem sistemas de explicação, não preludia compreensões, não realiza esquematismos gnosiológicos, nem instaura fenomenologias. Não há possibilidade de confundir domínios, precisamente porque a poesia não é, de modo algum, uma forma de conhecimento. Que significa isto? Ela contém em si o acto que a nega como objecto e possui em si o mistério do acto criador que cria e aniquila o real que por ela irrompe. A poesia é o inteiramente e o sempre eternamente novo.

## 8. Conclusão sobre o Literário

É conhecida a intromissão do poético em diversas formas literárias ficcionais – romance, conto, crónica, teatro, fábula, parábola – como é também notada a intromissão do narrativo na poesia, e isso não oferece uma grande dificuldade de compreensão para quem se habituou a olhar a literatura como um infinito oceano de convergências sem géneros ou espécies, no qual têm estes apenas um valor funcional para assinalar as referências e as oposições a um modelo específico, fornecido pela tradição literária. Também não ocasiona contrariedade que a filosofia tenha, ao longo da sua história, utilizado todas as formas literárias, do romance à epístola e ao diálogo, e que o seu discurso se tenha aberto à *poeticidade*. Tudo isto é um argumento a favor da *literariedade* do filosófico, que utiliza a mesma linguagem disponível para a literatura e faz uso dos processos que vão do ficcional narrativo (por exemplo, o diário, o diálogo e o teatro) à emotividade poética.

O tratamento do texto filosófico a partir das noções de *mimesis* e de referencialidade também contribui para estabelecer analogias entre a

criação do mundo na filosofia e a narrativa ficcional na literatura. A proximidade entre a filosofia concebida como narrativa – do ser, do universo, do *cogito*... – e a narrativa literária também não nos parece de difícil entendimento, embora a sua teorização dependa do grau de acolhimento do mundo em filosofia, que visto como *fábula*, desloca o paradigma da narratividade literária para o interior dos processos da específica intencionalidade filosófica. Esta questão associa-se ainda à reflexão do texto filosófico como acção e unidade de acção. Construir o mundo é de certo modo criar o tempo do discurso como tempo narrado, o que o aproxima de forma irresistível dos recursos conhecidos da ficcionalidade literária. O universo e o tempo da narração exigem a sua reconstrução discursiva pelo sujeito-leitor a partir do que no discurso é dito, cooperação interpretativa que poderia fazer descer ao texto filosófico a situação do intérprete como *lector in fabula* (Umberto Eco), o qual preenche os vazios, os silêncios e as elipses do enunciado.

Filosofia e literatura identificam-se ao mesmo tempo que se separam e se distinguem. Não é mais possível negá-lo num universo que pulverizou a legitimidade das sectorizações, de tal modo que o literário ultrapassa os domínios da própria literatura e reaparece no interior de diversas práticas discursivas, cada qual com a sua forma de pensar e de recriar a literatura e de inscrever-se no literário.

Em face de esta perspectiva global, não poderíamos hoje falar mais de *literatura*, mas do literário e dos discursos que o representam. Simplesmente, há que formar a consciência do que une e do que distingue. Se o texto filosófico pode ser tratado como texto literário, tal como o texto do inconsciente da psicanálise, da história, do mito e até de certos fenómenos publicitários, que possuem uma lógica de significação, a filosofia, como prática discursiva histórica, não é, num sentido específico, literatura, do mesmo modo que aquelas outras práticas discursivas não o são, modos como tais de se inscreverem no literário.

A noção de literariedade recobre campos vastos de significação implicando a possibilidade do estudo de discursos não-literários como discursos literários. O problema da distinção começa sobretudo quando procuramos definir a intencionalidade do mundo do texto a partir da lógica da significação com os seus jogos metafóricos e referenciais de linguagem, instâncias que se encontram em todas aquelas práticas discursivas. A aproximação da filosofia à literatura põe como pertinente que, também por relação àquelas instâncias de discursividade, o discurso filosófico se justifique, definindo-se, o que traz como ameaça aquilo mesmo que nas dobras e redobras das intertextualidades se adivinha: que a filosofia, ao redescobrir-se no interior do universo literário, tenha de

legitimar-se, encontrando-se permanentemente em face da tangencialidade dos discursos e das suas sempre novas curvas labirínticas.

O fascínio exclusivo pelo estudo do texto apenas polarizado na metaforicidade, na *mimesis* e na referencialidade (os três níveis fundamentais da literariedade) contribui para o apagamento das fronteiras entre as práticas discursivas. Apenas uma nova reposição da intencionalidade do texto poderá ainda tornar válidas as distinções, ao mesmo tempo que imporá a consciência de que *também a filosofia possa ser tratada como literatura*.

## RÉSUMÉ

### ÉLÉMENTS POUR UNE PHÉNOMÉNOLOGIE LITTÉRAIRE DU TEXTE PHILOSOPHIQUE

La pluralité des théories sur le texte qui sortent de l'herméneutique philosophique et de la théorie littéraire contemporaines ressemblent à l'extrême complexité du labyrinthe, une image qui rappelle Thésée, l'interprète du sens qui questionne le sens, mais sans y trouver le fil d'Ariane. L'auteur, partant de ce mythe, s'adresse à l'étude du conflit des interprétations sous le nom de *complexe de Thésée*. La recherche suit la route critique des diverses théories du texte (de Dilthey à Gadamer, Ricoeur et Greimas) et parvient à détacher le sens heuristique du modèle rhétorique argumentatif de la philosophie qui jette sa lumière sur l'intentionnalité spécifique du texte et du monde philosophiques, en y voyant la clef de la distinction entre la philosophie et la littérature. L'idée d'une phénoménologie littéraire du texte philosophique est sans doute problématique, mais elle impose une question qu'on ne peut pas ignorer: celle de la nécessité d'interroger s'il existe une différence entre la littérature et la notion du littéraire, entendant par cela l'univers qui englobe la littérature elle-même, la philosophie et les autres discours non-littéraires, au sens de formes qui pourront s'insérer dans le littéraire. Parmi ses réflexions, l'auteur essaie de rendre possible le dialogue de la philosophie et de la littérature, un dialogue qui n'est pas dépourvu d'équivoques, retournant fréquemment à la comparaison entre l'intentionnalité philosophique et l'intentionnalité en littérature.

## FILOSOFIA E ESTILO LITERÁRIO EM HEIDEGGER E EM PLATÃO. UM EXEMPLO

*Irene Borges-Duarte*

A figura de Heidegger é certamente polémica, tanto no que respeita à sua biografia, como a muitas das teses que, como pensador, defendeu. Há, contudo, algo que não envolve polémica nenhuma: Heidegger *é* um filósofo. Tanto a sua prática docente como os seus escritos *são* inequivocamente filosóficos. Naturalmente, afirmações tão rotundas inscrevem-se num contexto de uso duma terminologia ("filosofia, filosófico") tradicionalmente ligada a uma certa forma de pensar e comunicar o pensado, que se traduz por escrito num certo género literário, cuja origem aparece inexoravelmente unida ao mundo e língua helénicos, que hoje, consciente ou inconscientemente, expressa ou tacitamente, reafirmamos ao pronunciar essas palavras. Mesmo se, com Heidegger ou à margem dele, aceitamos falar de – ou até mesmo defender – "um final" ou "dissolução" da "filosofia", fazêmo-lo em nome de algo que persiste no seu sentido e que, portanto, continua vivo como tal, apesar de todas as possíveis metamorfoses por que possa ter passado: isso a que continuamos a chamar com o seu nome grego, "filosofia".

Mas se não é polémica a afirmação de que Heidegger *é filósofo*, mesmo quando defende *filosoficamente* a necessidade de ultrapassar a filosofia, já não se pode dizer o mesmo a propósito de algumas das formas que escolheu para expressar o seu pensamento. Não passa pela

cabeça de ninguém pôr em questão o carácter filosófico de *Ser e Tempo* ou de *Kant e o problema da Metafísica*, mas o mesmo não acontece, por exemplo, a propósito do conjunto de poemas publicados em 1954 sob o título *A partir da experiência do pensar*<sup>1</sup>. O que é que, desse modo, se considera questionável? Não é, certamente, que nesses poemas de Heidegger se pense e se dê que pensar. Ele próprio, noutros textos, teve sistematicamente em conta o pensamento de poetas e escritores como Rilke, Stephan George, Trakl o Ernst Jünger – para não falar de Hölderlin, a quem se pode atribuir um pensamento "filosófico", pelo menos a título germinal – sem por isso os tratar como "filósofos". E nós, portugueses, fazemos a mesma coisa de maneira igualmente sistemática com Fernando Pessoa, por exemplo, sem por isso nos sentirmos obrigados a chamá-lo "filósofo". Parece, pois, que um conteúdo de pensamento pode apresentar-se ou não de forma *filosófica*, ou seja, que o carácter "filosófico" de um pensamento tem algo que ver não só com o que se diz, mas também com a forma ou estilo como se diz o que é dito, como se manifesta e articula o sentido.

A presente meditação parte desta conclusão – a importância do modo de dizer pensante na configuração do efectivamente dito e/ou pensado – para procurar determinar a relação que em Heidegger se estabelece entre o "sentido filosófico" de um pensamento e o estilo de "sentir-lo" e "fazê-lo sentir", entre o que se põe a caminho e o próprio caminho que assim se vai fazendo. Esta relação não aparece propriamente *tematizada* por Heidegger, pelo menos de maneira explícita. Trata-se, antes, de uma prática, de uma decisão fáctica mas atemática, que às vezes se manifesta por uma via, outras por outra, sempre como tentativa e nunca como doutrina. Heidegger compôs tratados filosóficos, ensaios, poemas, lições, conferências, concedeu entrevistas jornalísticas e televisivas (cuja publicação supervisou, pelo menos parcialmente), escreveu aforismos à moda de Nietzsche e diálogos à maneira de Platão. O exercício e uso de uma tal diversidade de estilos literários deve certamente corresponder a uma necessidade (intrínseca ou extrínseca) do seu pensamento, que antes caracterizámos como inequivocamente filosófico, e, portanto, a uma intenção formal do seu dizer pensante. É por isso que a presente reflexão prefere tomar como fio de Ariadne não propriamente a problemática global da relação entre "filosofia" e "literatura" na obra de Heidegger, o que

---

<sup>1</sup> M. HEIDEGGER, *Aus der Erfahrung des Denkens* (1947), Pfullingen, Neske, 1954. O conteúdo deste livrinho constitui igualmente parte do que, com o mesmo título, foi editado por Hermann Heidegger, em 1983, como volume 13 da Edição Integral: M. HEIDEGGER, *Gesamtausgabe* (a partir de agora, *GA*), Frankfurt a.M., Klostermann, desde 1975. Direcção global da edição de F.-W. von Herrmann.



corresponderia a uma tematização estrita da questão, mas sim uma espécie de desvio, uma vereda semi-oculta e, por isso, quase intransitada: a que nos abriu a publicação, ainda recente, dos *Diálogos pelo caminho do campo*<sup>2</sup>, compostos, como o próprio título indica, segundo a forma literária platónica por excelência, há muito caída em desuso.

Depois de dar uma breve notícia acerca desta obra e do seu contexto biobibliográfico, será abordada a questão de porquê os escritos que a integram foram redigidos em estilo dialogal. Para encontrar uma resposta a esta intempestiva ingerência do modelo platónico do filosofar na actualidade filosófica teremos que atender às circunstâncias vitais do seu autor ao redigi-los e compará-las, em certa medida, à situação de Platão ao inventar o seu característico estilo de escrever filosofia. Mas, sabendo que os factos não nos dão nunca mais que *a mera informação* do que aconteceu, e que chegar a compreender o acontecido significa *desenhar projectivamente as possibilidades* do seu acontecer, a interpretação aqui proposta consistirá fundamentalmente em captar o âmbito ontológico em que a problemática do "diálogo" se integra (enquanto *logos* compartilhado e enquanto estilo literário), pondo a descoberto a sua relação com as linhas de força do pensamento heideggeriano entre os finais dos anos vinte e meados da década de quarenta. O resultado, que não pretende ser uma resposta definitiva, passa do descobrimento da função aletheiológica do diálogo à afirmação da importância do estilo dialogal como via de manifestação fenomenológica do que, por definição, tem de mostrar-se só e sempre como atemático: ser em relação (ou: ser como relação). A linguagem e a forma ou estilo literário poderiam ser a via de abertura para aquilo que os textos históricos da filosofia não foram capazes de "dizer" com propriedade, justamente porque o que havia ainda a "dizer" já não era comunicável como um conteúdo de pensamento propriamente dito, mas apenas como mera forma. E a pura forma é o que escapa necessariamente a toda a tentativa de literalidade.

### 1. Heidegger, escritor de "diálogos"<sup>3</sup>.

No espólio de Heidegger encontraram-se quatro resmas de folhas manuscritas e as suas correspondentes cópias dactilografadas, com o título comum de *Feldweg-Gespräche*, que resume uma mesma característica

---

<sup>2</sup> M. HEIDEGGER, *Feldweg-Gespräche*, GA 77 (ed. de I. Schüßler), 1995.

<sup>3</sup> O que agora se expõe retoma no fundamental, embora com modificações, o conteúdo de "Heidegger, escritor de diálogos. ¿Recuperación de una forma literaria de la filosofía?", publicado na revista *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* (Madrid), vol. 13 (1996), pp. 75-93.

literaria: a que permite designá-los a todos como "diálogos". Três desses escritos foram recentemente reunidos sob aquele título global no referido volume 77 de la *Gesamtausgabe*<sup>4</sup>: *Ἀρχιβασιλὺς*, o primeiro – na ordem de apresentação no livro, mas também, segundo parece, na de redacção – põe em cena uma conversa a três vozes entre um "investigador", um "douto" e um "sábio"; o segundo, *Der Lehrer trifft der Türmer*, entre um professor e o guarda de uma alta torre; o terceiro, *Abendgespräch*, entre dois prisioneiros de guerra num campo de concentração russo<sup>5</sup>.

Todos estes escritos foram redigidos durante o penoso inverno de 1944/45, após o bombardeamento de 27 de Novembro, que reduziu a ruínas a cidade de Friburgo, enquanto as tropas aliadas preparavam o assalto final à debilitada fronteira do Reno, estando já terminados na seguinte primavera, quando o III Reich se extinguia definitivamente. O terceiro desses diálogos, marcado pela vivência do cativo de ambos os filhos de Heidegger na Rússia, termina com a data – talvez mais mítica que verídica – de 8 de Maio de 1945, dia da capitulação alemã, e com a menção de um lugar: o Schloß Hausen, no vale do alto Danúbio. Por convite dos seus proprietários, Heidegger encontrara alojamento nesse palacete, um pavilhão de caça, pertença da casa de Sachsen-Meiningen. Perto, o mosteiro beneditino de Beuron servia por essas alturas de hospital de guerra. Só um pouco mais longe ficava a vila de Meßkirch, onde o pensador nascera 55 anos antes. Foi neste lugar e contexto que foram escritos estes diálogos, paralelamente ao exercício da docência, não já na Universidade de Friburgo, destruída, mas no cenário insólito oferecido pelo castelo de Wildenstein, altaneiramente erguido sobre o vale do Danúbio, nas proximidades dos locais mencionados.

É um episódio estranho, este, de uma verdade tão intensa quanto inverosímil, que só a ficção da literatura ou do cinema nos habituaram a

<sup>4</sup> Embora também proceda desta mesma época, o quarto escrito, *Abendländisches Gespräch*, elaborado como uma meditação sobre Hölderlin, só deverá aparecer incluído no volume 75, *Zu Hölderlin – Griechenlandreise*, ainda sem data prevista de aparição. Agradeço a informação ao Prof. Friedrich-Wilhelm von Herrmann.

<sup>5</sup> Menciono os três diálogos na sequência em que foram editados por Ingrid Schüßler: 1) *Ἀρχιβασιλὺς*, *Ein Gespräch selbsdritt auf einem Feldweg zwischen einem Forscher, einem Gelehrten und einem Weisen*; 2) *Der Lehrer trifft den Türmer an den Tür zum Turmaufgang*; y 3) *Abendgespräch in einem Kriegsgefangenenlager in Rußland zwischen einem Jüngerem und einem Älteren*. Há que registar, contudo, que a responsável pela edição foi excessivamente parca em informações sobre esta. Mesmo sabendo que isso pode dever-se às normas restritivas impostas pelos gestores do espólio heideggeriano, teria sido de agradecer alguma justificação e precisão acerca da razão dessa seriação, se o critério seguido foi a ordenação do próprio Heidegger, por ex., ou meramente as datas de conclusão dos textos (caso que requeriria justificação complementar, visto o segundo diálogo não estar datado).



poder aceitar como possível. Friburgo, em ruínas, não podia oferecer acolhimento a nenhuma ficção de "universidade", que nesse cenário não poderia ser mais que uma grotesca farsa. Só a distância poderia oferecer refúgio, um espaço de meditação sem alheamento, uma possibilidade, quicá, de elaboração. Acolhida pelos príncipes de Fürstenberg no seu castelo de Wildenstein, uma pequena comuna de professores e estudantes da Faculdade de Filosofia tentou, assim, seguir nessa singular torre de marfim, à margem do desastre e da devastação, um insólito "semestre de verão", em que os seminários sobre a *Crítica da Razão pura*, sobre o hino *Der Ister* (o Danúbio) de Hölderlin e sobre história medieval se viram entremeados com a colheita do trigo e a visão da passagem de tropas e de feridos, lá em baixo, na estrada que segue o serpentear do rio<sup>6</sup>. É pouco provável que possamos hoje compreender o sentido desse "curso" singular, a experiência de reflexão conjunta, levada a cabo a coberto dos espessos muros protectores do alto torreão.

Estas circunstâncias em que os *Diálogos* foram escritos devem certamente ter contribuído para a forma e o estilo escolhidos para dar saída à experiência de pensar que neles se manifesta. São meditações que surgem num contexto de convivência quase conventual, em que se traduz, pensando, um destino comum, um comum receber e perceber o que foi enviado. Não expressam nem uma doutrina que possa ser exposta de forma sistemática, nem um curso ditado *ex cathedra*. Não têm como referente imediato e (e)motivo o que "se sabe" eruditamente, por muito "pensado" que esteja, mas somente o que se está aprendendo pouco a pouco e *apesar* do "muito que se sabe" já. Porque o que se sabe não basta de maneira nenhuma para compreender e suportar aquilo que se está a experimentar; só pode servir de contraste, de exposição da carência, da penúria do saber, que não foi capaz de *saber ser*. Na origem destes escritos está, pois, talvez, um buscar pensante que só se produz co-pensando, falando com os que se encontram no mesmo sítio e têm a mesma condição de buscadores do seu destino, plenos de perguntas e desamparados de respostas.

Mas tudo isto não nos dá mais que uma descrição de ambiente, as condições extrínsecas de um processo pensante que Heidegger decidiu,

---

<sup>6</sup> Uma belíssima descrição desses dias por Helena CORTÉS aparece em: "Friburgo: la Guerra y la Nada", *Er-Revista de Filosofía* (Sevilla), 17/18 (1994), 384-387. Muito documentada e estritamente objectiva é a narração de Rüdiger SAFRANSKI em *Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit* (München/Wien, Hanser Verlag, 1994), cap. 20, pp. 384 ss. Também podem ler-se as referências pertinentes em Hugo OTT, *Martin Heidegger. Unterwegs zu seiner Biographie* (Frankfurt/New York, Campus Verlag, 1988), pp. 279-288.

por alguma razão não meramente circunstancial, que havia de manifestar-se sob a anacrônica forma literária do "diálogo". A composição de "diálogos" filosóficos – ou seja, a decisão de escrever filosofia dessa maneira literária específica, insólita no século XX – tem que partir de alguma preocupação ou intenção que não se confina à mera *Befindlichkeit*, por muito peso que esta tenha na compreensão do que se procura compreender. Isto leva-nos a considerar duas vertentes de análise: uma, preambular, que se centra na equivocidade do termo "diálogo" e conduz à distinção entre "dialógico" e "dialogal"; outra, que tematiza, finalmente, a intempestiva recuperação heideggeriana do estilo de literatura filosófica inevitavelmente marcado pelo cunho de Platão.

## 2. Diálogo, dialógico, dialogal.

Com efeito, "dialógico" e "dialogal" não designam o mesmo, pelo que o que hipoteticamente possa ter-se gestado "dialogicamente" não tem por que escolher como veículo formal ou "método" aletheiológico a ficção de um con-versar acerca de algo, em que di-versos colaborem.

Diz-se "dialógica" a génese "intersubjectiva" de um processo pensante e, portanto, também das possíveis conclusões assim alcançadas. Alude-se desse modo a que tal processo não é, na sua origem, algo gerado unilateral e solipsistamente por um ou por outro(s) sujeito(s), mas sim o que surge de e "entre" ambos, de e "entre" todos os que inter-vêm no estar e dizer comuns, e desse modo con-figuram historicamente um comum destino pensante. A reivindicação primariamente "idealista" (Fichte, Schleiermacher, inclusive Jacobi; mais tarde, Feuerbach) desta génese vem mais tarde a ser fundamentada de forma mais sistemática nas análises husserlianas da intersubjectividade e desenvolvida pela corrente mais propriamente chamada "dialógica", que nos inícios dos anos vinte uniu pensadores de diversa formação e militância (Cohen, Rosenzweig, Buber, Ebner), embora claramente marcada pela influência religiosa<sup>7</sup>. A nenhum destes autores lhe passou pela cabeça, todavia, escolher o estilo "dialogal" para expor ou comunicar o seu pensamento.

A motivação de Heidegger ao optar por tal forma literária não foi, porém, certamente, uma posição como a "idealista" ou a "personalista", cujo radical se encontra na subjectividade do sujeito transcendental ou humano. No entanto, a conhecida oposição de Heidegger ao idealismo e

<sup>7</sup> Consulte-se a este propósito: J. HEINRICHS, "Dialog, dialogisch", *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft), vol. II (1972), col. 226-229; e H.-H. SCHREY, *Dialogisches Denken*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970.

ao antropologismo, não significa que não possamos encontrar um motivo efectivamente "dialógico" na constituição ontológico-existenciária do *Dasein*<sup>8</sup>. Só que, nesta acepção, já não é questão de um "entre-dois" eus, mas sim do *logos* compartilhado, do laço que já de antemão une e articula a projecção fáctica de existência e sentido compartilhados. A problemática do "diálogo" desloca-se do contexto ôntico (antropológico) da pessoa-sujeito humano para o ontológico e fenomenológico da "fala" (*Rede*), enquanto categoria da existência compreendente, co-originária ao compreender (*Verstehen*) e ao sentir-se (*Befindlichkeit*). Como diz von Herrmann, num estudo magnífico e insuperado sobre a questão da linguagem em *Ser e Tempo*, o que os idealistas designaram como "intersubjectivo" transforma-se no que, analogicamente, poderia chamar-se "inter-existencial" e a cujas estruturas ontológicas haveria que designar como "interexistenciárias"<sup>9</sup>.

De facto, em *Ser e Tempo*, entre as características essenciais do "ser em" do aí-ser está o "ser-com" e o "estar-com" (*Mitsein*, *Mitdasein*) outros no meio dos entes, num mundo comum (*Mitwelt*)<sup>10</sup>: "*Com base neste comum ser-no-mundo, o mundo é em cada caso já sempre aquele que compartilho com os outros. O ser-em é ser-com outros*"<sup>11</sup>. E porque

---

<sup>8</sup> Traduzo, seguindo critério há muito assumido, *existenzziel* por "existencial" e *existential* por "existenciário". A língua portuguesa, como neste caso a castelhana, não permite a distinção francesa, paralela à alemã, *existentiel-existential*, pelo que para utilizar a palavra "existencial", para nós corrente, há que fazê-lo nesse mesmo contexto que é para nós vulgar, deixando o termo forjado a propósito, "existenciário" (como propôs, em castelhano, José Gaos, o primeiro tradutor de *Sein und Zeit* para uma língua estrangeira, em 1951), ou qualquer outro que também possa ser considerado aceitável, para a designação categorial ou transcendental da existência e evitando assim o equívoco "existencialista" que tanto prejudicou a primeira recepção de Heidegger. Com a mesma motivação, *Dasein* será vertido, de agora em diante, por "aí-ser", evitando o hábito situacionista de falar do homem como "ser-aí", que tende a esquecer que o *Dasein* é primeira e fundamentalmente "aí-do-ser", âmbito de manifestação do ser na compreensão desse ente que tem como característica exemplar levar o ser no seu ser próprio, e só por isso, situá-lo, configurá-lo temporalmente.

<sup>9</sup> Veja-se F.-W. von HERRMANN, "Fundamentalontologie der Sprache". In: *Subjekt und Dasein. Interpretationen zu 'Sein und Zeit'*, Frankfurt, Klostermann, 21985, 160-161.

<sup>10</sup> Veja-se M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit* (de agora em diante, *SuZ*) §§ 25-27. Mais por hábito que por aquiescência com a tradução, indicarei a ubicação das citações na versão cast. de José Gaos, *El Ser y el Tiempo*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1951. O mesmo acontecerá também com textos doutros escritos de Heidegger, quando considere que a indicação da sua tradução possa ser útil ao leitor não familiarizado com o idioma germânico, sem que tal signifique que adopte ou promova o critério manejado pelo tradutor em questão.

<sup>11</sup> "*Auf dem Grunde dieses mithaften In-der-Welt-seins ist die Welt je schon immer die, die ich mit den Anderen teile. Die Welt des Daseins ist Mitwelt. Das In-sein ist Mitsein mit Anderen*". *SuZ*, § 25, 118 (Gaos, 137).

é inerente ao aí-ser estar-determinado enquanto ser-com, o aí-ser é-com outros mesmo naquilo que constitui o seu ser mais próprio, naquilo que ele é em cada caso: "*o aí-ser próprio, na medida em que tem a estrutura essencial do ser-com, só é como um estar-com que, para os outros, lhes vai ao encontro*"<sup>12</sup>. Este ser (e estar) sempre já de antemão com outros enquanto aí-ser manifesta-se também necessariamente na estrutura ontológica do cuidar (*Sorgen*) ex-sistente: a estrutura existenciária do aí define a compreensão do ser como horizonte de sentido já de antemão compartilhado, como *comunicação* no seu sentido mais originário e pleno. Quer dizer: a com-preensão – enquanto fenómeno pleno, cuja articulação triádica integra o ter-prévio (*Vorhabe*) tónico do sentir-se, a pre-visão (*Vorsicht*) compreensiva e a pre-apreensão (*Vorgriff*) logicamente articulada – é de por si já *a priori* comunicativa, surge e manifesta-se como ser-com por via da *fala*<sup>13</sup>.

A linguagem verbal, *logos*, que é o elemento estrutural articulador (e, justamente enquanto tal, co-originário) do sentir-se-compreendendo, vem assim a ocupar, na análise heideggeriana do aí, o lugar do que para idealistas e personalistas aparecia como relação transcendental *entre* sujeitos, o diálogo estabelecido entre um tu e um eu<sup>14</sup>. Mas, diferentemente deste último "entre", a fala não é, para Heidegger, mera ponte ou veículo de "comunicação" e "expressão" enunciativa (enquanto acções fundadas ou derivadas), não é algo situado "entre" os dois polos subjectivos prévios. Na posição idealista são estes dois polos que constituem o fundamento e ponto de partida da relação assim – onticamente, diria Heidegger – estabelecida e de seus resultados. Pelo contrário, definido como um existenciário, a linguagem é aquilo mediante o qual o sentido, o ser compreensível ou *Verständlichkeit* de algo, se nos dá como já de antemão articulado, se nos mostra como já *a priori* entrelaçado e estrutu-

<sup>12</sup> SuZ, § 26, 121 (Gaos, 140): "*Mitsein ist eine Bestimmtheit des je eigenen Daseins; Mitdasein charakterisiert das Dasein anderer, sofern es für ein Mitsein durch dessen Welt freigegeben ist. Das eigene Dasein ist nur, sofern es die Wesensstruktur des Mitseins hat, als für Andere belegend Mitdasein.*"

<sup>13</sup> Veja-se SuZ, § 34, 161 ss. Especialmente a referência ao fenómeno da comunicação (*Mitteilung*): "*In dieser [existenzial gefaßten Mitteilung] konstituiert sich die Artikulation des verstehenden Miteinanderseins. Sie vollzieht die 'Teilung' der Mitbefindlichkeit und des Verständnisses des Mitseins.*" (162; Gaos, 187)

<sup>14</sup> Uma teoria intermédia, híbrida desta perspectiva heideggeriana e de uma posição fenomenológica mas de base idealista, é a que oferece Karl Löwith, ao centrar a sua análise do "ser-com-outros" (*Miteinandersein*) sobre a base da relação eu-tu, recolhida criticamente em Feuerbach. Veja-se concretamente a sua análise do ser-com-outros enquanto falar-com-outros, ao desenhar a figura de quem fala como a do sujeito ético ou "pessoa". Karl LÖWITH, *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen* (Habilitationsschrift, 1928), ed. reprográfica, Darmstadt, WBG, 1969, pp. 103 ss.

rado, mesmo antes de se ter explicitado, de ter sido tema de apropriação interpretativa, antes de ter sido expressado facticamente em enunciados. *"A fala é tão originária como o sentir-se e o compreender. A compreensibilidade também está já sempre articulada, antes mesmo da interpretação apropriadora. A fala é a articulação da compreensibilidade. Ela é, pois, o solo de que parte a interpretação e o enunciado."*<sup>15</sup>

Enquanto existenciário, a fala é, portanto, a estrutura de sentido mais originária e primordial. Tem "prioridade" ontológica relativamente ao exercício fáctico de captação do próprio sentido de "ser sujeito" (eu, tu) ou de "ser objecto", e portanto relativamente a toda a "transmissão" de informações entre sujeitos. Mas, além disso, constitui o próprio âmbito de esquematização *a priori* do sentido pre-sentido e pre-visto no conviver com os outros cuidando comumente de fazer pela vida. Por isso, é ela a raiz de toda a *comunicação*, na sua acepção mais originária, enquanto exercício exstático de ser já de antemão com outros, e não na acepção banal do mero "dar parte" de algo a alguém. Por isso, a comunicação que aqui está em questão *"não é nunca algo assim como um transporte de vivências, por ex. de opiniões e desejos, do interior de um sujeito ao interior de outro"*, mas o mesmo estar-com que *"está já essencialmente manifesto no sentir-se-com e no com-preender"* e que, na fala, *"é compartilhado explicitamente"*, ou seja, chega a ser expressamente aquilo que, *per se*, já era tacitamente: participação, ser-com<sup>16</sup>.

O *logos* é, por conseguinte, aquilo que permite a *configuração* expressa, e portanto comunicativa, do que tacitamente fora já *a priori* percebido ao nível comum – quer dizer, banal e óbvio – do exercício quotidiano do cuidar cada um de fazer pela sua vida com os outros. Mas, assim, sendo configuração existenciária de toda a compreensão do ser, a fala, enquanto sintaxe do ser-com, constitui também o solo da circularidade *interpretativa*, a gramática plena do projecto de apropriação expres-

<sup>15</sup> SuZ § 34, 161 (Gaos, 186): *"Verständlichkeit ist auch schon vor der zueignende Auslegung immer schon gegliedert. Rede ist die Artikulation der Verständlichkeit. Sie liegt daher der Auslegung und der Aussage zugrunde."* Note-se que o "já sempre" que caracteriza a estrutura lógica do sentido chama inequivocamente a atenção para a importância do "estar-lançado" (*Geworfenheit*) da própria linguagem. Veja-se nesse sentido o comentário de GA 2, 214: *"Für Sprache ist die Geworfenheit wesentlich"*. Mas isto só será desenvolvido por Heidegger a partir dos anos cinquenta, quando a sua compreensão da linguagem abandona, sem esquecer, o terreno existenciário da "fala" (*Rede*), para introduzir-se no da linguagem-língua-dialecto como *topos* do Ser.

<sup>16</sup> Cf. *ibidem* (Gaos, 187-188): *"Mitteilung ist nie so etwas wie ein Transport von Erlebnissen, zum Beispiel Meinungen und Wünschen aus dem Inneren des einen Subjekts in das Innere des Anderen. Mitdasein ist wesentlich schon offenbar in der Mitbfindlichkeit und im Mitverstehen. Das Mitsein wird in der Rede 'ausdrücklich' geteilt, das heißt es ist schon, nur ungeteilt als nicht ergriffenes und zugeeignetes."*

sa daquela mesma compreensão latente<sup>17</sup>. O que nos obriga a distinguir dois níveis na análise existencial da fala.

Há, com efeito, um *logos* de primeiro grau: aquele que no §7 se afirma como sendo o mero "deixar ver" aquilo acerca do que se fala, habilitando que, desse modo, falando, os falantes comuniquem facticamente entre si, ao mencionar os entes de que falam. É o *logos apophantikós*, que se concreta em fonemas, nos sons e música de uma língua e se expressa em enunciados verbais. Mas por detrás deste carácter imediato da fala transparece um segundo nível, pelo qual o "deixar ver" se mostra como um "des-cobrir" (*aletheuein*) e o mero "dizer por palavras" se manifesta como um reunir e distinguir *lógico*, a *synthesis* e *diairesis* aristotélicas, que tornam possível que aquilo de que se fala consiga dar-se a conhecer formalmente como tal ou tal coisa<sup>18</sup>. Sobre a base deste *logos hermenêutico* ergue-se toda a interpretação e abre-se caminho ao pensar. Este *logos* de segundo grau, em que se realiza a apropriação daquilo de que se fala, também manifesta o ser-com, mas agora de maneira explícita, aquela que caracteriza o projecto de apropriação compreensiva, que alcança a sua autenticidade plena ao nível do pensar, pelo qual o ser próprio do *Dasein* se assume como "cuidado", "ser já de antemão no mundo como estar entre os entes intramundanos que vêm ao seu encontro"<sup>19</sup>.

Dito doutro modo: porque a fala é sempre já, *per se*, a estrutura dinâmica do ser-com e, portanto, também do sentido, a fala é também sempre já um nexó dialógico, seja de maneira tácita ou explícita, ou até mesmo ao nível mais transparente do projecto de apropriação pensante pelo qual o aí-ser assume o ser que já de antemão exerce no seu mesmo ser. No seu sentido mais próprio, o *logos* é, pois, *diálogo*: ser e estar com outros no mundo entre os entes. É este carácter exemplarmente dialógico do ser do *Dasein* que, justamente, vem a tornar-se manifesto formal e ontologicamente como fala, *logos*.

<sup>17</sup> Veja-se SuZ § 32: "*Die Ausbildung des Verstehens nennen wir Auslegung. In ihr eignet sich das Verstehen sein Verstandenes verstehend zu.*" (p. 148); "...*das ausdrückliche Verstandene hat die Struktur des Etwas als Etwas*" (149). A explicitação ou desenvolvimento interpretativo do compreendido só é possível com base na articulação lógica expressa do já antes entendido: o salto da gramática adormecida do óbvio à semântica e sintaxe do des-cobrimento do encoberto. A interpretação é, pois, uma estruturação formal, a "formação" ou configuração lógica do sentido já antes percebido. A "forma" de que se faz questão aqui é o que em SuZ se denomina "fala", *Rede*.

<sup>18</sup> Veja-se SuZ § 7, 32-33 y § 33, 158-159 (Gaos, 37-38 y 183-184). Consulte-se também o importante excerto sobre o *logos apophantikós* e o *logos semantikós* (que é traduzido como *Rede*, o que tem significado, o que é compreensível) em M. HEIDEGGER, *Platon: Sophistes* (GA 19, 1992, ed. de I. Schüßler), 181 ss.

<sup>19</sup> Veja-se SuZ § 41, 192 (Gaos, 222).



O carácter existenciário necessariamente "dialógico" do ser do aí e, portanto, de toda a compreensão do ser, revela-se, assim, plenamente assumido pelo próprio pensar heideggeriano. Mas isso não constitui base suficiente para resolver a problemática que nos ocupa desde o princípio deste trabalho: a questão do seu intempestivo recurso ao estilo literário "dialogal". Devemos, pois, procurar se há ainda outros aspectos da ontologia heideggeriana do "diálogo" que, muito embora não apareçam em *Ser e Tempo*, possam contudo oferecer novos elementos de resposta à nossa questão inicial.

### 3. "Somos um diálogo".

Pelos *Grundprobleme der Phänomenologie*<sup>20</sup> – que Heidegger nos legou com a indicação de ser uma segunda versão do que deveria ter aparecido na secção III de *SuZ*, nunca publicada como tal – sabemos a que poderia corresponder a inflexão ontológica pela qual o ser exstático do aí-ser, na sua estrutura existenciária, se converte em projecção (Abertura ou desanuviamiento) do horizonte de sentido do ser de todo o ente. Desse modo, o ser em geral, e não só o do seu aí humano, vem a mostrar-se na temporalidade transcendental que lhe é inerente: o estar-em-presença (*Anwesenheit* ou, nos *Grundprobleme*, *Präsenz*<sup>21</sup>) de tudo o que se apresenta no presente expectante e retentivo do ente humano, em cujo ser o ser se manifesta.

Em vez do que na análise existenciária do aí aparecia como *fala*, articulação lógica da projecção lançada de sentido, acede-se agora a uma estruturação esquemática da presença horizontal do presente, que seria, talvez, a *linguagem* do ser. Digo "seria" e "talvez", porque esta questão não alcança em 1927 um nível de clareza e desenvolvimento suficientes, e também porque, ao fim e ao cabo, o abandono da via da Ontologia Fundamental, já visível nos textos dos anos trinta, vem acrescentar matizes essenciais àquela concepção básica inicial.

De facto, Heidegger expõe as linhas base desta problemática nas páginas finais do seu curso, mas sem chegar a estabelecer o nexo chave, aqui defendido, entre linguagem do ser e esquematização do sentido, muito embora seja essa a via efectivamente aberta na exposição dos parágrafos centrais de *SuZ*<sup>22</sup>. A perspectiva transcendental da compreensão

<sup>20</sup> M. HEIDEGGER, *Grundprobleme der Phänomenologie*, GA 24, 1975, ed. de F.-W. von Herrmann.

<sup>21</sup> Veja-se GA 24, § 21, 431ss (em especial, 434-436).

<sup>22</sup> Veja-se *SuZ* §§ 29-24 (sobre a constituição existenciária do aí), § 44 (sobre a verdade no seu sentido originário como Abertura) e §§ 67-69 (sobre a temporalidade da Abertura).

do ser converter-se-lhe-á em problema, e já só nas breves publicações dos anos trinta voltamos a encontrar o nexo, que buscamos, entre a fala do aí e a linguagem do ser. É nesse elo entre os dois polos estruturais da fenomenologia da linguagem que se funda a interpretação heideggeriana do que, em palavras de Hölderlin, denomina "o mais perigoso de todos os bens" e, nas suas próprias, o "acontecimento propício que dispõe da suprema possibilidade do ser-homem" e que, *na sua essência*, só se dá e cumpre como "diálogo"<sup>23</sup>.

Esta problemática despontava já com força no importante curso de 1934, *Lógica como questão da linguagem*<sup>24</sup>, embora Heidegger diga a tal propósito que "ainda lhe custou quase uma década conseguir dizer o que pretendia – muito embora continue a faltar-lhe a palavra justa", e que o pensar correspondente à essência da linguagem ainda não se lhe desvelou em toda a sua amplitude<sup>25</sup>. Dez anos que nos transportam inevitavelmente à época de redacção dos *Feldweg-Gespräche*, antecedida pela longa e reiterada meditação sobre Hölderlin e a essência do dizer e do *dictum* poético (entre 1941/42 e 1944/45), sobre *Parménides* e sobre *Lógica. A doutrina de Heráclito sobre o logos*. Neste panorama, a conferência de Roma oferece-se-nos como meridiano incontornável.

A questão da linguagem surge aí ligada à do dizer poético<sup>26</sup>, seguindo o fio duma meditação sobre o "poeta do poeta" e da poesia. Heidegger já não visa a "fala" (*Rede*) propriamente dita, carácter existenciário, mas

<sup>23</sup> Veja-se a conferência de Roma (1936), *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* (HöWD), em *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt, 1971, pp. 35-38: "der Güter Gefährlichstes, die Sprache"; "Die Sprache ist nicht ein verfügbares Werkzeug, sondern dasjenige Ereignis, das über die höchste Möglichkeit des Menschen verfügt."; "...als Gespräch nur ist Sprache wesentlich". Há uma trad. portuguesa, levada a cabo sob a orientação de H. Hook Quadrado: "Hölderlin e a essência da poesia", *Filosofia* (Lisboa, Sociedade Portuguesa de Filosofia), vol. III nº1-2 (1989), 49-61.

<sup>24</sup> Leia-se a alusão explícita em M. HEIDEGGER, *Unterwegs zu Sprache* (UzS), Pfullingen, Neske, 1975, p. 93: "Im Sommersemester des Jahres 1934 hielt ich eine Vorlesung unter dem Titel 'Logik'. Es war jedoch eine Besinnung auf dem logos, worin ich das Wesen der Sprache suchte." Aguarda-se a publicação deste curso, ultimamente programada com o título de *Über Logik als Frage nach der Sprache* como vol. 38 da GA. Até lá, é preferível evitar fazer referência ao seu conteúdo, que só conhecemos pelos apontamentos de Helene Weiss, numa edição bilingue alemão-castelhano gravemente defeituosa. Leia-se a este propósito: Félix DUQUE, "Un anónimo que da que pensar y dará que hablar", en *Er – Revista de Filosofía* (Sevilla), 12/13, 297-317.

<sup>25</sup> UzS, 93.

<sup>26</sup> Veja-se igualmente: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, GA 5, 1977 (ed. F. W. von Herrmann), pp. 60 ss. A conexão explícita da linguagem, no seu sentido originário como *Dichtung* e *Sage der Welt und der Erde*, com a arte manifesta abertamente que a compreensão heideggeriana já ultrapassou a concepção da linguagem como *Rede*, articulação lógico-linguística, segundo SuZ.

a "linguagem" (*Sprache*), ainda que ambas as designações tenham certamente conexão entre si. No entanto, no texto sobre Hölderlin, Heidegger quase não alude ao *logos* enquanto estrutura *formal* do discorrer e nomear compreensivos, e só muito de passagem ao seu exercício *fático* linguístico (a língua, idioma *falado*), com o seu enraizamento característico num povo histórico – aspecto este último que tocara com certa demora no curso de 1934 e ao qual voltará nas meditações sobre o dialectal a propósito de Hebel<sup>27</sup>. É, com efeito, na questão ontológica do "ditar" e do "ditado" autenticamente poéticos que centra a sua atenção: na problemática do ser originário ou inicial da linguagem. Para isso, tenta distinguir do "puro", o vulgar ou comum.

O "mais inocente" dos jogos, o do poeta com as palavras ao poetar, desvela o Perigo que a linguagem alberga: "*nela pode chegar à palavra tanto o mais puro e abscôndito, como o confuso e comum*", pois ambas as coisas, "*o puro e o comum, são de igual maneira algo dito*"<sup>28</sup>. Por isso, a linguagem é o mais perigoso dos bens ou possessões do homem, sítio de decisão ontológica de ser/dizer com propriedade ou da sua possível banalização. O seu acontecer *fático* histórico nem sempre responde plenamente à sua ocasião originária: o que se dá e propicia como puro dizer poético na voz do poeta, a *Ursprache*, acontece e discorre temporalmente no seu *aí* histórico humano no horizonte *a priori* da *conversa* de um com outros. Pois, na verdade, a linguagem, que é constitutivamente inerente ao ser do homem, "*só acontece com propriedade no diálogo*". Por isso, interpretando um dos textos de Hölderlin que escolhe como lemas da sua meditação, Heidegger diz que "*nós mesmos – os humanos – somos um diálogo*"<sup>29</sup>.

Explicitando esta afirmação, sublinha-se uma certa acepção de "diálogo": "*podemos ouvir uns dos outros*", podemos falar uns com os outros acerca de algo, que assim fazemos presente na nossa actualidade vivente e histórica. Parece, deste modo, retomar-se o que já fora dito em *SuZ* acerca do carácter existencial e, portanto, também horizontal da *fala*, espelho do ser-com e da ambiguidade ontológica que lhe é inerente. Já então mencionara também que era inerente ao poder falar o poder ouvir e

<sup>27</sup> Vejam-se os três breves escritos sobre Hebel em M. HEIDEGGER, *Denkerfahrten*, Frankfurt, Klostermann, 1983.

<sup>28</sup> *HöWD*, 36 (trad. port., 52).

<sup>29</sup> *HöWD*, 38: "*Wir sind ein Gespräch. Das Sein des menschen gründet in der Sprache; aber diese geschieht erst eigentlich im Gespräch*". Compare-se com: "*Der Grund des menschlichen Daseins ist das Gespräch als eigentlich Geschehen der Sprache. Die Ursprache aber ist die Dichtung als Stiftung des Seins*"(p. 43). Trad. port. pp. 53 e 57.

poder calar<sup>30</sup>. Mas agora diz-se algo mais, afirma-se o carácter de acontecer histórico do processo: "*Ambas as coisas – ser um diálogo e ser histórico – têm igual antiguidade, pertencem uma à outra, são o mesmo.*"<sup>31</sup>

Todavia, Heidegger conduz tudo isto a dizer algo mais, que não estava dito em *SuZ*: nós, aí do ser, não somos aqui "diálogo" no sentido de mera conversa, de um falar de alguém com alguém acerca do que quer que seja, não o somos nem sequer no sentido estritamente dialógico do ser-com. Somos "*um diálogo*", somos referência ao uno e mesmo, *das Eine und Selbe*: o Ser que advém à presença na "palavra essencial". A unidade deste diálogo consiste em que esse "uno e mesmo" que aí se revela é aquilo "*em que nos unificamos e sobre cuja base, unidos, somos propriamente nós mesmos*"<sup>32</sup>. Por isso, só "*o diálogo e a sua unidade é portador do nosso aí-ser*"<sup>33</sup>. Por isso, o "*acontecer originário – Ereignis – essencial da linguagem*" é o que propicia o nosso ser na sua possibilidade suprema.

A menção do *Ereignis*, termo investido da máxima carga ontológica nos *Beiträge*, cuja redacção se inicia este mesmo ano de 1936, desloca a tese existenciária para um contexto que já não é o da Ontologia Fundamental, mas sim o da tentativa ainda hesitante de compreender o apropriar-se recíproco de Ser e homem, pelo qual o primeiro termo se manifesta através do segundo, cujo ser próprio, desse modo, se propicia, e o segundo, no ímpeto de reciprocidade que liberta o seu projecto, faz próprio o ser, que assim leva no seu próprio ser<sup>34</sup>. Esta alteração de contexto – ou antes, de enfoque – determina que haja *uma novidade* propriamente dita na afirmação da "unidade" e mesmidade que o "diálogo" é. É como diálogo que homem e Ser acontecem: como diálogo do Ser com o homem e deste com o Ser, como ouvir o apelo ou o silêncio ao desenhar, às cegas, uma resposta (*Antwort*) capaz de trazer à palavra o diálogo implícito assim iniciado. Esse diálogo que constitui o nosso ser abre-se e inicia-se, portanto, com o dizer (*Sagen*) e ditar (*Dichten*) do poeta mais

<sup>30</sup> *SuZ*, § 34, 163-164.

<sup>31</sup> *HöWD*, 40 (trad. port., 54).

<sup>32</sup> Veja-se *HöWD*, 39 (trad. port., 54)

<sup>33</sup> *HöWD*, 39: "*Das Gespräch und seine Einheit trägt unser Dasein*" (sublinhado por mim).

<sup>34</sup> A chave desta concepção de interferência ontológica Ser-homem é a noção de *Kehre im Ereignis*. Veja-se *Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis* (BzPh), GA 65 (1989), § 255, 407-408: "*Des Ereignis hat sein innerste Geschehen und seinen weitesten Ausgriff in der Kehre. [...] Die Kehre west zwischen dem Zuruf (dem zugehörigen) und der Zugehör (des Angerufenen). Kehre ist Wider-kehre. Der Anruf auf den Zu-sprung in die Ereignung ist die große Stille des verborgensten Sichkennens. Von hier nimmt alle Sprache des Daseins ihren Ursprung und ist deshalb im Wesen das Schweigen.*"

puro, que, alheio à quotidianidade plana do comum, invoca os deuses e faz falar o mundo, dando voz ao Ser silente na sua *Ursprache*<sup>35</sup> – um assinalar, um sinal<sup>36</sup> – e inaugurando o seu demorar-se na que será sua morada: a linguagem enquanto diálogo. Tudo se dá, pois, em simultâneo: "o estar presente dos deuses", "o aparecer do mundo" e o "acontecimento histórico da linguagem". Esse "em simultâneo" indica o instante da *poiesis*, da "poesia como fundação de ser". Mas esse *Urphänomen* realiza-se facticamente, sem perder a força da origem, "no invocar dos deuses e no fazer-se palavra do mundo, nisso em que consiste o diálogo autêntico, que nós mesmos somos."

Só a esse diálogo *primigénio* e veraz – pura Abertura ao Ser e a seus ecos não sempre audíveis – alude Heidegger quando comenta, em apêndice ao seu primeiro *Feldweg-Gespräch*: "Onde – se não no diálogo veraz – poderia ser resguardado puro, abrigado o não-dito? A linguagem é o mais perigoso dos bens porque não poderia guardar o não-dito... (porque não vela o suficiente, mas abandona-se demasiado)."<sup>37</sup> A linguagem/diálogo de que é questão aqui não é já, propriamente, a articulação lógica do ser-com, de que se falava em *SuZ*. Dá-se, antes, via livre a um movimento rítmico de silêncios e sons, de acentos e pausas, à repercussão musical de um ouvir e responder, que salta ingrátido sobre o velado abismo duma Lógica, erguida sobre uns fundamentos que se afundam no insondável<sup>38</sup>. Num inédito, que se crê proceder da época em que se redigiram os *Feldweg-Gespräche*, Heidegger manifesta muito claramente que essa "palavra inicial" (*Wort*) não é senão um "sinal ao som de calado sossego" (*Wink e Klang der Stille*) e que o dizer poético é a "resposta" (*Antwort* como *Gegen-Wort*) que acontece como "pensamento" e "canto", segundo o ditado (*Diktat*) do sossegado silêncio<sup>39</sup>. Não é,

<sup>35</sup> Recorde-se o já citado paralelismo entre "diálogo" e "linguagem originária" em HöWD, 43: "*Der Grund des menschlichen Daseins ist das Gespräch als eigentlich Geschehen der Sprache. Die Ursprache aber ist die Dichtung als Stiftung des Seins*".

<sup>36</sup> Era como "sinais" que os gregos percebiam a linguagem dos deuses. E "o dizer do poeta era o recolher dessas sinais para os fazer chegar ao seu povo", um interceptar poético que é, agora, a suprema definição do projecto jecto na sua máxima pureza: "*ein Empfang und zugleich ein neues Geben*". Veja-se HöWD, 45-46 (trad. port. 59).

<sup>37</sup> GA 77, 159: "*Wo anders könnte das Ungesprochene rein bewahrt, gehütet werden als im wahrhaften Gespräch? Der Güter Gefährlichstes ist die Sprache deshalb, weil sie das Ungesprochene nicht wahren könnte – (weil sie nicht zu sehr verhüllt, sondern zu sehr preisgibt).*"

<sup>38</sup> Veja-se a este propósito o artigo de F.-W. von HERRMANN, "Lógica y verdad en la Fenomenología de Heidegger y de Husserl", incluído em *La segunda mitad de 'Ser y Tiempo'*, Madrid, Troffa, 1997, p. 77 s.

<sup>39</sup> Veja-se M. HEIDEGGER, *Das Wesen der Philosophie*, publicado como Jahresgabe der Martin-Heidegger-Gesellschaft 1987, p. 23: "*Das Wort ist der Wink und der Klang der*

pois, sem sentido que nos *Beiträge*, se lança a ideia de que "o silêncio é origem de toda a palavra" e, portanto, só uma "Sigética" o seria de toda a Lógica<sup>40</sup>. O mostrar-se articulado do ser não tem por que seguir – não deve já seguir – a arquitectónica gramatical do sentido do mundo, a fala da razão e do sistema. Deverá acontecer doutro modo, como um desprender-se dócil, *fügsam*, das palavras-resposta ao que o Ser sugere: *um outro estilo de articulação do dizer*. O primeiro intento claro de busca desse outro "grande" estilo é o dos *Beiträge*, entrecortado, aforístico, "transido pelo vento de Sils-Maria", como diz Otto Pöggeler<sup>41</sup>. O segundo poderia ser – pelo menos enquanto não tenhamos acesso aos restantes inéditos procedentes do período 1938-1945 – o dos *Feldweg-Gespräche*.

Só agora, tendo encontrado o cerne e sentido pleno do *dia-logos* heideggeriano, estamos em condições de compreender, finalmente, o salto deste modo de ser ontológico – em que aflora não só a dialogicidade existenciária mas também, sobretudo, a inflexão originária pela qual Ser e homem, dialogando, se apropriam mutuamente, propiciando o acontecer temporal da história expressa do Ser e, simultaneamente, o olvido do não-dito e do não-ouvido – à tentativa formal de dizê-lo em estilo dialogado. O solo de que partimos ao tentar seguir a trajectória deste salto já não é, com efeito, o das condições meramente extrínsecas, mas sim o de uma *exigência intrínseca do próprio pensamento heideggeriano*, com independência de que seja ou não necessário que essa exigência conduza unicamente ao uso do estilo dialogal como expressão própria, neste caso, do género filosófico.

#### 4. Platão e o diálogo como estilo literário da filosofia.

Quase vinte anos depois de que Heidegger, na sua solidão partilhada, se tivesse dedicado a escrever os *Feldweg-Gespräche*, Alexandre Koyré disse, a propósito da obra platónica, que "os diálogos pertencem a um género literário muito especial", que "há muito que deixamos de

---

*Stille. Die Stille ist die Versammlung des Seyns in die Rückkehr zu seiner Wahrheit. [...] Doch das Sagen empfängt den Wink und den Klang der Stille. Es ist das Gegenwort zum Wort des Seyns. Das Sagen ist Antwort und keineswegs Ausdruck durch Sprache. Denn im Sagen wird erst Sparche. [...] Die sage ereignet sich als Gedanke und Gesang. Die Sage fügt sich dem Ereignen von Wink und Klang des Wortes der Stille. [...] Denken und Singen sind das antwortende Diktat der Stille."*

<sup>40</sup> Veja-se *BzPh*, §§ 36-38, pp. 78-80 e § 281, 510.

<sup>41</sup> "Von Sils-Maria-Wind und Ecce-Homo-Stimmung durchweht." Veja-se O. PÖGGER, "Heidegger und die hermeneutische Phänomenologie", *Verifikationen. Festschrift für Hans Ebeling*, Tübingen, Mohr, 1982, p. 481.



saber escrever e até de ler"<sup>42</sup>. E já nos anos oitenta, Martha Nussbaum, importante helenista, recorda que a intrigante introdução desse "novo tipo de escrita" que é o diálogo, por parte de Platão, só pode entender-se como a "estruturação deliberada de um novo género literário", que, em qualquer caso, "é preciso contemplar com os olhos dos seus coetâneos"<sup>43</sup>.

Se ainda hoje nos perguntamos com razão por que Platão quis escrever "diálogos", mais razão temos para achar estranho que Heidegger o tenha feito.

Na verdade, se o carácter dialógico do pensar não reside propriamente, como vimos, no facto da sua génese intersubjectiva, mas na inerência ontológica do ser-com ao ser-em; e se, no seu sentido mais próprio, "diálogo" não é o intercâmbio comunicativo entre um eu e um tu, mas sim a estrutura dinâmica (*logos*, *Rede*, *fala*) do *geworfene Entwurf*, projecto lançado, nos seus diferentes níveis; então, todo o pensar é naturalmente dialógico, mesmo o mais ensimesmado e monológico, pois o "solipsismo" não é ontologicamente possível; e, consequentemente, é também sempre dialógica toda a maneira fáctica de dar expressão literária ao pensar. Tão dialógicos são os "diálogos" socráticos como as "confissões" de Santo Agostinho, as *quaestiones* escolásticas ou as *lições* de Fichte e Schelling ou do próprio Heidegger, os aforismos do Zarathustra nietzscheano ou a exposição sistemática dum tratado ilustrado, o *Poema* de Parménides ou *Discurso do método*. O recurso à forma e estilo dialogal tem, com efeito, que responder a outra necessidade.

Faltando uma declaração explícita de Heidegger sobre esta questão, buscarei guia e apoio naquele que tem sido, em filosofia, ao longo de toda a sua história, o arquétipo de "diálogo": a forma de literatura filosófica inventada, ou pelo menos, imposta por Platão. Embora com a máxima concisão, interessa recuperar o sentido e motivação originários dessa via de erupção platónica de escrever filosofia, muito mais que atender às derivações e imitações desse modelo, feitas ao longo da história, embora haja que ter em conta que estas dão prova do que poderíamos chamar a "eficácia" dessa forma literária da filosofia<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> Veja-se o opúsculo de Alexandre KOYRÉ, *Introduction a la lecture de Platon*, Paris, Gallimard, 1962, p. 17.

<sup>43</sup> Veja-se Martha C. NUSSBAUM, *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y en la filosofía griega.*, trad. de A. Ballesteros, Madrid, Visor, 1995, 177 ss. (No original: *The fragility of Goodness*, Cambridge University Press, 1986.)

<sup>44</sup> A fecundidade do modelo no Renascimento e na Ilustração, tanto enquanto recuperação do modelo antigo, quanto como expressão plástica das importantes controvérsias entre sábios, ainda não está suficientemente investigada. Bom exemplo do interesse que este tema começa a merecer é a obra editada por BIGALLI, D. y CANZANI, G., *Il Dialogo filosofico nel '500 europeo*, Milano, Angeli, 1990, de que tive conhecimento

Nussbaum ressalta, na verdade, a "*aguda consciência [que Platão tinha] da relação existente entre a eleição dum estilo e o conteúdo duma concepção filosófica, entre a visão do que é a alma e a ideia de como dirigir-se-lhe por meio da escrita*"<sup>45</sup>. Tendo em conta a oposição de Sócrates a qualquer forma de escrita, Nussbaum defende que a resolução platónica teve que dever-se a que considerava necessário para o ensino da filosofia que esta se apoiasse em textos escritos, apesar dela ser, em si mesma, um exercício vital, em presença, que de nenhuma maneira pode reduzir-se à mera erudição que a leitura veicula. Deixando à parte a discussão acerca da hipotética importância da obra "não escrita", a que os investigadores da obra platónica são hoje tão atentos, Nussbaum considera que a rejeição platónica dos modelos poéticos, até então predominantes na *paideia* grega, ética e filosófica, é paralela à plena consciência de que os atenienses, com quem convive e a quem se dirige a sua prática filosófica, estão habituados a aprender desses modelos, e em especial, da grande tragédia ática, a que assistem regularmente no teatro. De aí o seu aproveitamento de uma montagem de tipo teatral<sup>46</sup>, embora eliminando do diálogo a retórica própria daquela e reduzindo os recursos literários habituais, para se apoiar, fundamentalmente, na coloquialidade da linguagem, posta agora ao serviço do *elenchos* socrático, a fim de *encaminhar o leitor*, seguindo o fio da acção, a descobrir por si mesmo e em liberdade as incoerências do seu aparente saber, para assim aceder não tanto a um saber, quanto a uma tomada de posição, a uma atitude ante si mesmo e ante o seu não-saber.

É conhecido que o uso platónico do diálogo não é o mesmo nos escritos da primeira época, ditos "socráticos", onde a prática descrita se encontra na forma mais pura e mais viva, que nos da senectude, onde

---

por uma oportuna indicação de Leonel Ribeiro dos Santos, que agradeço. Também resultou preciosa uma breve conversa com Maria José Vaz Pinto acerca da problemática do "diálogo" em Platão propriamente dito, bem ilustrada com a magnífica bibliografia que me facilitou.

<sup>45</sup> NUSSBAUM, *o. cit.*, 177.

<sup>46</sup> A originalidade da tese de Nussbaum não reside propriamente no reconhecimento da "dívida [de Platão] para com o modelo da tragédia", mas no descobrimento do que chama um "teatro antitrágico", caracterizado pela reconversão do "literário" em argumentação rigorosa, mediante um uso singelo, não poético da linguagem, como convém a personagens que não são mitológicos, mas sim do quotidiano de Atenas, que frequentam a ágora e o teatro; e pela substituição da leitura trágica do ético, fortemente marcada pelo sentimento, por uma meditação de base estritamente racional e argumentada. Veja-se NUSSBAUM, *o. cit.*, 183-192. 'Acerca do paralelismo diálogo-tragédia, tese amplamente aceite, veja-se, por ex.: A. KOYRÉ, *o. cit.*, 17; e R. DESJARDINS, "Plato's serious Play", em Ch. GRISWOLD (Ed.), *Platonic Writings, Platonic Readings*, New York/Londos, Routledge, 1988, pp. 110-125.

assoma uma função doutrinal mais investida<sup>47</sup>. Mas tudo isto nos permite concluir que o recurso platónico ao diálogo denota uma certa *estratégia de ensino* e, portanto, de orientação gradual da alma em busca da verdade que nela repousa. Pois, para Platão, pensar não é senão "*um diálogo da alma consigo própria*"<sup>48</sup>, uma dialéctica interior, cuja teatralização tem a função estratégica de deixar falar as diversas vozes que assim, interiormente, se debatem e buscam unidade. Ora, é justamente também a esta discussão interior que aponta Heidegger, quando conota em subtítulo ao seu primeiro *Feldweg-Gespräch*, 'Αγχιβασίν, que se trata de um "diálogo de alguém consigo mesmo a três vozes", *Selbsdritt*. O modelo platónico é, pois, algo mais que subreptício e a ocasião externa da elaboração destes escritos é também, menos determinante da forma escolhida que, talvez, do seu conteúdo. Mas não é ainda o momento de entrar nessa questão.

Recorde-se que em Platão, o *início* dessa estratégia é efectivamente "socrático": mediante uma argumentação que pretende evitar ser erística, o mestre excita e guia (sem impor uma doutrina) não só as restantes personagens do diálogo, mas também e sobretudo o leitor, a quem se dirige o escrito. É, pois, este leitor que deve ser conduzido ao descobrimento da própria ignorância, a tomar posição perante ela e a tentar, assim, encontrar uma via metódica de superar-se a si mesmo. Não há, por isso, nestes diálogos uma conclusão clara, nem muito menos uma doutrina. Não é essa a função do escrito, pois a verdadeira ciência *não se aprende nos livros*, não se impõe à alma de fora, mas só de dentro e por obra dum trabalho interior e próprio. Naturalmente, nem toda a gente pode aceder a esse nível de saber. Só uns poucos estão capacitados para isso. É a esses a quem se dirige, em primeira análise, o diálogo escrito, buscando *pô-los à prova*<sup>49</sup>. Assim pre-captados, excitados pelo que adivinham nas entrelinhas do diálogo, alguém há-de haver que se afoite a seguir na Academia um ensino que requiere, de facto, uma capacidade de fazer em si próprio uma experiência, que vai muito além da mera meditação sobre o lido, e que só se consegue mediante um exercício e uma

---

<sup>47</sup> Nestes últimos diálogos – o *Timeu*, por exemplo, que serviu de modelo tanto aos "pseudo-diálogos" medievais, como à expressão filosófico-científica moderna – há uma personagem que protagoniza a tese do autor. Pelo contrário, nos diálogos socráticos, não se dá esse caso, cabendo ao leitor, enquanto participante inteligente da acção, extrair por si mesmo as conclusões que Sócrates não formula.

<sup>48</sup> Veja-se PLATÃO, *Sofista*, 263 e 3-5; também *Theeteto*, 189 e – 190 a).

<sup>49</sup> Segundo A. Koyré, é justamente essa a função mais importante do diálogo: "*contém uma prova e permite separar os que compreendem dos que não compreendem, que são com certeza muitos mais*". O.c., 21.

acção interiores. Tudo se resume, no fundo, à aquisição de uma atitude. É esse o *passo definitivo*, a via livre para o saber. Mas esse passo já só pode dar-se no seio da Academia, pelo *caminho dos iniciados*, acerca do qual, como disse Aristóteles, já não há "doutrina escrita" e de cuja realidade só temos notícia pelas vagas referências dos discípulos e pelos argumentos da discussão entre os especialistas actuais no pensamento platónico<sup>50</sup>.

Mas em que pode tudo isto ajudar-nos a compreender a intempestiva repetição heideggeriana deste "invento" platónico?

## 5. Heidegger, intempestivo?

Até aqui tem sido exposto aquilo que podemos saber tendo como base tanto o pensamento expresso de Heidegger, como a doutrina conhecida de Platão, numa interpretação que une ambos a propósito de uma mesma preocupação formal: a configuração do pensar filosófico. Aquilo que agora se avança não procura já interpretar o contexto e conteúdos filosóficos destes dois pensadores, mas encontrar um possível caminho para compreender porquê Heidegger, num certo momento da história do ser, fez uso da forma literária platónica por excelência.

Para já, Heidegger também se apercebeu da relevância preparatória ou propedêutica do diálogo polémico, que de alguma maneira incorporou no sentido da *Auseinandersetzung* deconstrutiva das posições da tradição filosófica. Sublinhou, além disso, reiteradamente, a importância de *fazer a experiência* duma metodologia do saber, aprendida não tanto ou "não já somente por via literária, mas mediante o exercício"<sup>51</sup>; e reconheceu

<sup>50</sup> A expressão "doutrina não escrita" procede do próprio Aristóteles *Περὶ ταχιδου* (também em *Physica*, Δ 2 209b 14-15). Não é aqui o lugar de entrar nesta questão, apesar do seu indubitável interesse e da importância que reveste para a compreensão do papel da obra "escrita" de Platão no contexto global do seu pensamento e da sua prática, importância já posta em relevo por Paul Natorp e hoje sistematicamente defendida pela chamada Escola de Tübingen. Veja-se a este propósito: Th. SZLEZÁK, *Platon und die Schriftlichkeit der Philosophie* (Berlin, 1985); H. Krämer, "Platons Ungeschriebene Lehre", in Th. KOBUSCH, B. MOJSISCH, *Platon. Seine Dialoge in der Sicht neuer Forschungen*, Darmstadt, WBG, 1996, 249-275; ou ainda, a título panorâmico, R. FERBER, "Warum hat Plato die 'ungeschriebene Lehre' nicht geschrieben?", in ROSSETTI, L. (Ed.), *Understanding the 'Phaedrus'. Proceedings of the 11 Symposium Platonicum*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 1992, 118-153.

<sup>51</sup> Leia-se a referência que Heidegger faz à importância da sua *experiência "imediata" da praxis do método fenomenológico*, quando era assistente de Husserl em Friburgo, na famosa carta de 1962 a W. RICHARDSON, publicada por este último como Prólogo à sua conhecida obra *Through Phenomenology to Thought* (The Hague, Nijhoff, 1963), p. XIII. (p. 14, na minha tradução da "Carta al Padre William Richardson", em *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, vol. 13, Madrid, 1996). Também em *Mein*

que o "diálogo vivo é muito mais poderoso que tudo o que é escrito, abandonado a todo o tipo de equívocos. O que, aliás, já Platão sabia no final do seu diálogo Fedro"<sup>52</sup>, quando defende a insuficiência de todo o texto escrito, de toda a literatura, ténue e pálida imagem do *logos* inscrito na alma, fantasma que só pode servir de chamada de atenção recordatória para aquele *logos* interior<sup>53</sup>. E, talvez como Platão, também Heidegger não tenha buscado na escrita senão uma via para captar os discípulos do porvir, os "vindouros", já que naquela altura sentia que "só poucos e raros"<sup>54</sup> pareciam capacitados para entender o que ele acreditava ser o caminho para desligar o pensar, na sua derradeira etapa, da sua tradicional sombra metafísica, para dar-lhe a volta para o "outro" lado, para o não metafísico e, portanto, ainda não dito, carente de palavra que lhe corresponda.

A proximidade de Heidegger a Platão nesta época – proximidade para que Otto Pöggeler tão finamente chamou a atenção em diversos contextos – não é ignorada. A *doutrina da verdade segundo Platão*, conferência de 1940, fora publicada em 1942, quando dava o seu curso sobre *Parménides*, onde aborda a doutrina da *aletheia*, a partir do *Poema* de Parménides e em relação com o mito platónico de *Lethe*, situado no final da *República*. Dois semestres antes tinha dado o já mencionado seminário sobre a *Carta VII*. Foi, sem dúvida, penoso o regresso de Siracusa. Numa carta a Jaspers de 1949, e a propósito não tanto da "desgraça alemã" (*deutsches Unheil*) quanto do que há de inquietante na época actual, diz: "Dito com rudeza, talvez o Ser deva em geral descolar-

---

*Weg in die Phänomenologie* (in *Zur Sache des Denkens*, Tübingen, Niemeyer, 1969), p. 86, volta a chamar a atenção sobre o mesmo assunto. Veja-se a trad. esp. de F. Duque, "Mi camino en la Fenomenología", em *La humana piel de la palabra*, Chapingo/México, 1994, p. 142).

<sup>52</sup> Texto procedente duma carta a Elisabeth Blochmann, de outubro de 1968, em que menciona o gozo que ainda lhe proporcionam os seus seminários ao vivo (refere-se, concretamente, ao que se realizou em Le Thor nesse mesmo ano). Veja-se M. HEIDEGGER-E. BLOCHMANN, *Briefwechsel 1918-1969*, Marbach am Neckar, 1990, p. 117.

<sup>53</sup> PLATÃO, *Fedro*, 278a 3-5. Para uma análise do diálogo deste ponto de vista: TH. SZLEZÁK, "Was heisst, dem Logos zu Hilfe kommen? Zur Struktur und Zielsetzung des platonischen Dialoge.", em ROSSETTI (Ed.), o. cit., 93-107. A limitação da escrita também se sublinha especialmente na *Carta VII* (341c 4-6; 342c 6-7; 343a 1-4), a que Heidegger dedicara o seu *Oberseminar* do semestre de inverno de 1941/42. Sobre isto: SAYRE, K., "Plato's Dialogues in light of the 7th. Letter", em GRISWOLD (Ed.), o. cit., 93-109.

<sup>54</sup> Veja-se BzPh, § 2, 12: "Für die Wenigen, die von Zeit zu Zeit wieder fragen, d. i. das Wesen der Wahrheit erneut zur Entscheidung stellen. Für die Seltenen, die den höchsten Mut zur Eiskälte mitbringen, um den Adel des Seyns zu denken und zu sagen von seiner Einzigkeit."

-se deste platonismo, se é que ao ser humano ainda lhe resta alguma possibilidade de entrever um caminho de salvação"<sup>55</sup>. Mas é talvez quando alguém tenta "descolar-se" de algo, que mais profunda e indelevelmente se afunda naquilo que quer abandonar.

Os Diálogos de Heidegger são uma estranha repetição de um Platão, cuja crítica e hermenêutica Heidegger tinha já deixado elaborada nos seus aspectos e teorias fundamentais. Mas, contudo, com esta volta intempestiva à prática de um estilo perdido de fazer pensar, Heidegger parece tentar – também ele – abrir ou assinalar uma via de iniciação, um "caminho de salvação" – expressão que será recorrente nos escritos dos anos cinquenta e sessenta – talvez reservado só aos "vindouros", aos que não se sintam já coagidos pelo presente e pela sua futurologia, e estejam, pois, abertos ao sido e ao seu lado oculto e secreto. Nos *Feldweg-Gespräche*, com a abertura dialogante aos ritmos do Ser no seu dar que pensar, Heidegger busca detectar sob as pisadas de um deambular fictício e teatralizado pelo caminho do campo, os vestígios ou indícios de um outro caminho para pensar, um que não só não foi escrito, nem dito, mas que está por dizer, por descobrir, e para o qual talvez já não haja palavra adequada...

Considero, de facto, sintomático que qualquer destes três diálogos publicados faça referência à necessidade de uma sua continuação, ou seja, manifeste a consciência de incompletude e insatisfação pelos escassos resultados alcançados ao longo do diálogo, sem que se venha a encontrar em nenhum dos outros diálogos essa continuação temática. Heidegger, de facto, não só não chegou a escrevê-la – pelo menos no contexto destes escritos-, como creio mesmo poder afirmar que nem sequer deve ter tido propriamente intenção de escrevê-la, pois aquilo a que tendia a conversa já não era algo que viesse a poder traduzir-se em escrita, sem perder justamente o que tinha ganho em dinâmica vital e de pensamento. Os "diálogos" ter-se-iam, assim, escrito para que o que se pretende mediante eles veicular de importante não o seja enquanto "literatura" propriamente dita, mas enquanto aquilo que escapa a toda a literatura, aquilo que se desprende e liberta do texto escrito e até mesmo das palavras ditas, aquilo que se afirma mais pelo e no "estilo" de dizer ou não dizer que no conteúdo efectivamente dito ou não dito.

Com efeito, aquilo que Heidegger empreende nos diálogos, como também, não o esqueçamos, nos *Beiträge*, não é pôr por escrito, fixar e

<sup>55</sup> M. HEIDEGGER/K. JASPERS, *Briefwechsel 1920-1963*, Frankfurt-München-Zürich, Klostermann/Piper, 1990, p. 174: "Vielleicht muß sich das Seyn aus diesem, um grob zu reden, Platonismus überhaupt erst herausdrehen, wenn dem Menschenwesen noch ein Weg ins Heile gewahrt bleiben soll."



transmitir uma doutrina. Trata apenas, bem pelo contrário, de induzir uma atitude: o sereno aguardar daquilo a que o homem está destinado. Sereno, não passivo. Aguardar, não esperar com expectativa e esperanças. É esta atitude a que Heidegger tenta caracterizar com a palavra grega que dá título ao primeiro diálogo: *Ἀρχιβασιόν*, o ir-à-proximidade<sup>56</sup>, procurar andando as imediações do Ser, a breve distância. Recordemos que Heidegger publicara em 1959 uma versão reduzida deste mesmo diálogo, o seu terceiro terço, dando-lhe como título ilustrativo *Gelassenheit*, "serenidade". O sossegado ir fazendo caminho sem uma ideia preconcebida, sem uma trajetória pensante predeterminada é, de facto, aquilo que melhor retrata o velho pensador. É também o seu traço mais surpreendente, aquele que mais perplexidade provoca. Aproximar-se de aquilo que só pode provocar perplexidade: para o Heidegger dos *Feldweg-Gespräche*, que é o dos *Beiträge* e, portanto, também já o da última época – ao contrário do que defende Otto Pöggeler – é esse o caminho e a missão do pensar, que o estar-em-diálogo, pensando, introduz ao possibilitar a interferência entre diferentes âmbitos ontológicos, a coalescência de níveis diversos mas plenamente despertos de compreensão ou manifestação de ser. No mundo da constelação ser-homem a que já desde 1949 Heidegger passou a chamar *Gestell* – a esquematização tecnológica do horizonte do ser-no-mundo<sup>57</sup> – é justamente essa perplexidade que abre caminho à possibilidade de deter a devastação sistemática da terra, que habilita um sereno interferir na instrumentalização galopante do ser de todo o ente, na redução do universo a mero armazém de mercadorias ou de recursos, de matérias primas ou de mão de obra. Mas a forma de conseguir tudo isso – a revolução pelo pensamento, que Heidegger procurava induzir – não é senão a estreita via que se nos propõe nos diálogos: "ir-à-proximidade". É essa, para ele, a missão do pensador, o seu único dever enquanto tal: introduzir ou provocar a disposição – e não a vontade – de se pôr ao dispor daquilo que, verdadeiramente, é digno de ser pensado<sup>58</sup>: o Ser no seu acontecer propício.

<sup>56</sup> Recorde-se o final de *Gelassenheit* (Pfullingen, Neske, 1959), que é idêntico ao do primeiro *Feldweg-Gespräch*.

<sup>57</sup> A este propósito, veja-se a nota final a este primeiro diálogo, com data de 7 de Abril de 1945, em Meßklich: "Um pensamento essencial, roçado no decurso deste diálogo, não foi pensado até ao fim. É concernente à questão de em que medida a natureza, ao permitir a coisificação do seu âmbito, se revolta contra a técnica, contribuindo para a aniquilação do ser humano, aniquilação que não significa uma marginalização do homem, mas a culminação da sua essência-volitiva." GA 77, 157. Só em Dezembro de 1949, esta linha de pensamento virá a explicitar-se em público pela primeira vez, em Bremen, no ciclo de conferências *Einblick in das, was ist*, já editadas em GA 79, 1994 (ed. de P. Jaeger).

<sup>58</sup> *BzPh*, § 4, *Das Ereignis*, p. 11: "Jetztigen aber haben nur die eine Pflicht, jenen

## 5. Conclusão.

O exemplo estudado – a anacrônica retomada do diálogo como estilo literário da filosofia – permitiu-nos, pois, encontrar em Heidegger a consciência de uma necessidade estratégica: a da configuração formal do ser-com linguístico e, portanto, da possibilidade de "comunicação" dela derivada. Esta investigação da "forma" literária parece orientada num duplo sentido: em primeiro lugar, o de traduzir habilmente o caráter existencial intrinsecamente "dialógico" do pensar, de que já se falava em *Ser e Tempo*; em segundo, e fundamentalmente, o de invocar ou induzir uma atitude ontológica – a que chamará "serenidade" – sem a qual o apelo surdo do ser a ser escutado não se faz sentir.

A impotência revelada pelo estilo literário da filosofia a que chama "sistemático" para acolher esse eco silencioso e vago, parece estar na origem dessa busca incessante, obsessiva a partir dos anos trinta, de um outro "grande estilo". O reviver do modelo platônico não é mais que um desses intentos, um especialmente interessante e aparentemente fecundo. A constatação de outros cronologicamente anteriores ou posteriores pode, contudo, indicar insatisfação ou, também, a insuficiência de qualquer "estilo" para uma tradução plena do que há que pensar. Talvez por isso os textos da última época – conferências, poemas, notas dispersas, relatórios de seminários, entrevistas – contêm de maneira cada vez mais poderosa a tese da "morte da filosofia", da urgência de um "outro pensar". Dir-se-ia que o "gênero" literário, que a filosofia é, se esgota na incapacidade de dizer o que deveria poder dizer. Não é já o "estilo", mas o "gênero" o que se revela caduco, impotente. A filosofia retrocede ante outra coisa: por um lado, a *técnica*, o controle tecnológico do mundo, que realiza a vocação "sistemática" da Modernidade; mas, por outro, graças ao relâmpago de temor que o aperceber-se disso produz, desponta também uma outra possibilidade – ainda amorfa, sem figura – de responder ao que, entre trevas, já desde o início movia o pensar. É o Ser que procura outro "grande estilo"?

Será esse *novum* ainda "literário"? Heidegger não deixou uma resposta. Platão não defendeu a eficácia final, definitiva do texto escrito. Talvez neste nosso mundo da "imagem" haja outras vias de dar que pensar.

## ZUSAMMENFASSUNG

## PHILOSOPHIE UND LITERARISCHER STIL BEI HEIDEGGER UND PLATO

Die Frage nach dem inneren Bezug zwischen den philosophischen Gehalt eines Gedankens und die Form oder Stil, wodurch er zum Ausdruck gebracht wird, wird hier mit der Hilfe eines Beispiels thematisiert: Heideggers unzeitgemässe Einübung des platonischen Dialog-Stils (bei der *Feldweg-Gespräche*). Auch wenn eine äussere Explikation dafür gefunden werden kann, nur ein im Innerste des heideggerschen Denkens gewürzeltes Motiv kann ein solchen Gebrauch verständlich machen: der Versuch mit dem in der metaphysischen Tradition ungedachten Seyn gestimmt zu bleiben, ihm sein neuen "grossen Stil" zu verschaffen.

## PLATÃO, O AMOR E A RETÓRICA

*José Trindade Santos*

Universidade de Lisboa

À Adriana

1. A filosofia platónica – tal como a lemos nos diálogos – inscreve-se num projecto político-cultural de revolucionário alcance e amplas dimensões. Todavia, embora este facto seja de todos conhecido, raramente o vemos aflorado na generalidade das obras dedicadas ao estudo global do pensamento de Platão. Essa atitude, comum à esmagadora maioria dos comentadores, explica-se por razões de diversa ordem. Uma resulta da reticência em encarar a obra platónica por uma perspectiva unitária (compreensível, dada a sua dispersão por mais de uma vintena de diálogos). Outras prendem-se com o insucesso do próprio projecto e com a tentativa de compensação desse insucesso pela parte da tradição filosófica, realizada através da autonomização do programa platónico de aquisição do saber e da concepção que lhe serve de conteúdo.

Assim se compreende que acabe por ser nesta última que vemos condensada a essência do platonismo, abarcando uma diversidade de questões (entre as quais a política, ao lado das outras que se vieram a constituir como disciplinas autónomas). Tal como se explica que tenha acabado por se tornar invisível o projecto global que ao todo conferia sentido, no contexto cultural da Atenas do séc. IV.

Que consciência tinha Platão desse projecto, e, sobretudo, a partir de que momento da sua vida de criador ele se lhe tornou claro, é impossível saber ao certo. Mas não é difícil interpretar uma obra consensualmente colocada no início da produção platónica – a *Apologia de Sócrates* – como o esboço de um programa de intervenção cultural consistente<sup>1</sup>.

Referida pela designação 'filosofia' (ou, melhor, pela actividade "filosofar": *Ap.* 23 d, 29 c, *passim*), a proposta socrática de examinar todos os homens em quem a fama de sabedor coincidia com alguma consciência do seu valor (*Ap.* 21 b<sup>2</sup>), anuncia o programa levado a cabo nos diálogos em que a investigação da virtude se associa à aplicação do método elêntico<sup>3</sup>.

Logo aí (21 c-23 b), Sócrates aponta os três alvos preferenciais das indagações a que o conduz a sua defesa da filosofia: os estadistas (oradores), os poetas e os artífices (sofistas<sup>4</sup>).

<sup>1</sup> Os traços do programa são nítidos. Todavia, a atribuição ao Sócrates histórico da responsabilidade pela sua implementação, localizando-o *no seu passado* levanta-nos sérias perplexidades.

Mas as dificuldades não se limitam à Questão socrática (para esta, vide, entre muita bibliografia, o posfácio da nossa tradução dos diálogos *Éutifron, Apologia de Sócrates, Críton*, Lisboa, 1994, 4ª ed.).

Não são muitos os intérpretes que simultaneamente aceitam a denegação socrática do valor do saber humano (preferem considerá-la irónica ou céptica) e lhe reconhecem a virtualidade de pôr em acção a concepção da filosofia como programa de investigação sistemática do saber. Veja-se, por exemplo, o modo como esta dimensão da relação entre Sócrates e Platão é anulada por Samuel SCOLNICOV, *Plato's Metaphysics of Education*, London and New York, 1988.

<sup>2</sup> As duas leituras concorrem na expressão τῶν δοκούντων σοφῶν εἶναι.

<sup>3</sup> Referimo-nos aos diálogos chamados "socráticos". De entre o enorme número de comentadores a quem se deve a generalização desta perspectiva, salientamos: R. ROBINSON, *Plato's Earlier Dialectic*, Oxford, 1953; e mais recentemente, além do clássico de G. X. SANTAS, *Socrates*, London, 1979, Henry TELOH, *Socratic Education in Plato's Early Dialogues*, Notre Dame, 1986; Kenneth SEESKIN, *Dialogue and Discovery: A Study in Socratic Method*, Albany, 1987. Ver ainda J. Trindade SANTOS, "Knowledge in Plato's Elenctic Dialogues" in *The Philosophy of Socrates*, Athens, 1992, 303-8.

<sup>4</sup> Que os oradores são visados pela expressão τῆς τῶν πολιτικῶν (21 c), ou pelo menos envolvidos nela, não há motivos para duvidar (veja-se a referência a Ânito e Lícon, em 23 e-24 a, e 36 a). Que os sofistas se incluem, ou associam aos artífices poderá parecer mais forçado, mas não será excessivo, se entendermos que um bom artífice, além de praticar uma arte, se pode considerar detentor do correspondente saber, ganhando consequentemente direito a ensiná-la (vide W. GUTHRIE, *A History of Greek Philosophy*, III 29-54).

Aos primeiros dedicou Platão o *Górgias* e o *Fedro* (fazendo uma referência importante à retórica no *Político* 304 b-d); aos segundos endereçou agudas críticas, no *Íon* e nos livros III e X da *República*; aos últimos faz referências constantes em diversos diálo-

Renunciando por ora a buscar o sentido profundo da crítica platónica aos seus concorrentes directos<sup>5</sup>, pela abordagem conjunta dos ataques desferidos sobre estes três "inimigos da filosofia", tentaremos neste texto examinar as críticas dirigidas à retórica e aos oradores, concentrando-nos no diálogo *Fedro*, embora sem deixarmos de considerar a evidência patente no *Górgias*.

2. Mas logo aqui devemos assinalar um facto estranho. Como se pode compreender que a condenação veemente da retórica – que recolhemos do *Górgias* – dê lugar, no *Fedro*, à defesa e reavaliação da arte dos discursos, entendida em termos que nos levam a encará-la como genuíno complemento do exercício filosófico?

Para explicar esta duplicidade (ou talvez evolução do pensamento platónico) começaremos por tentar penetrar na concepção de exposta no *Fedro*. O *locus classicus* para a definição de retórica (apresentada na forma interrogativa) é o conhecido passo 261 a-b:

"... a retórica é uma espécie de arte de conduzir as almas (*psychagôgia*) por meio de palavras (*dia logôn*), não apenas nos tribunais e muitas outras assembleias públicas, mas também nas reuniões privadas, a mesma a respeito de questões de pequena como de grande importância..."<sup>6</sup>

E, mais adiante (271 c-d), esta mesma ideia aparece desenvolvida a outra luz:

---

gos, tendo-lhes conferido especial atenção no *Eutidemo*, *Ménon* e *Sofista*, além de dedicar mais duas ou três obras a sofistas individuais: Protágoras e a sua *entourage*, no *Protágoras* (o próprio é directamente criticado no *Teeteto*); e Hípias, no *Hípias menor* e *maior* (sobre a autoria deste último diálogo levantam-se dúvidas).

<sup>5</sup> Três motivos exortam à realização desta abordagem conjunta. O primeiro prende-se com a paradoxal utilização que o filósofo faz na sua obra – e que tantas vezes é recalcada pelos comentadores! – dos saberes que tão acerbamente critica: a oratória, a poesia e a sofística. O segundo prende-se com a cadeia de distorções resultante deste recalque, que leva muitos a ignorarem a retórica, a exagerarem (pelo facto de a descontextualizarem) a crítica da poesia e a denegrirem para lá do razoável os sofistas e a sofística. O terceiro motivo deixa-se condensar no propósito acima manifesto de encarar a filosofia platónica no contexto cultural da Atenas dos sécs. V-IV, revalorizando-lhe os traços polémicos na dimensão reformadora e revolucionária que lhe é própria.

Poucos autores desenvolvem esta perspectiva com a segurança e a visão de conjunto manifestas por E. R. DODDS, em "Plato, the Irrational Soul and the Inherited Conglomerate" (*The Greeks and the Irrational*, Berkeley and Los Angeles, 1951, 207-35).

<sup>6</sup> Todas as traduções do *Fedro* são da autoria de J. Ribeiro FERREIRA, in *Platão: Górgias, O Banquete, Fedro*, Lisboa, 1973. As nossas eventuais discordâncias ou precisões serão devidamente assinaladas.



"Visto que é a função (*dynamis*<sup>7</sup>) do discurso (*logou*) conduzir as almas (*psychagôgia*), quem deseja vir a ser orador necessita conhecer quantas formas tem a alma".

Para além de uma precisão oportuna – a de a retórica não se confinar a tribunais e locais públicos, mas poder também ter lugar na relação privada entre cidadãos – a ligação destes dois passos sugere duas implicações não óbvias, ricas de consequências. Primeira, que o poder de condução das almas reside nos discursos e só através deles em quem os profere. Porquê? Segunda, que a arte, cuja aquisição passa pelo necessário conhecimento da alma (e das suas formas<sup>8</sup>) consiste na *boa* utilização desse poder.

2.1. Deixando em suspenso a primeira questão, concentremo-nos na segunda. Como poderemos sustentar que uma utilização é boa? A questão assume uma relevância extrema, como imediatamente se pode compreender a partir da comparação com o *Górgias*. Aí é negado que a retórica, tal como a praticavam o sofista<sup>9</sup> e os seus discípulos, possa considerar-se uma arte, e os seus cultores praticantes de uma arte, dada a sua reiterada incapacidade de lhe atribuírem um objecto específico (449 c sqq., 462 b-c).

Mas a esta crítica não é estranho o facto de quer Górgias, quer Polo, não aceitarem ser responsabilizados: primeiro pelo facto de não transmi-

<sup>7</sup> Parece-nos oportuno assinalar que a força do termo grego *dynamis* se não esgota no tecnicismo da tradução 'função'. Embora neste passo essa ideia seja dominante, as noções de 'propriedade', 'potência' não deverão ser esquecidas. Veja-se o paralelo com a famosa declaração de Górgias, no *Encómio de Helena* 8: λόγος δυνάστης μέγας ἐστίν (vide J. SOUILHÉ, *Étude sur le terme ΔΥΝΑΜΙΣ*, Paris, 1919).

<sup>8</sup> Nada de especialmente complexo ou profundo se acha contido neste preceito, uma vez que a continuação do texto é esclarecedora do sentido destas "formas". Trata-se de ser capaz de divisar uma estratégia de adequação, diríamos hoje, dos tipos caracteriológicos comuns a homens e a discursos.

<sup>9</sup> Há uma coincidência parcial entre os domínios da retórica e da sofística, dando origem a confusões que devem ser evitadas. Qualquer orador, na medida em que ensina – e vende! – os produtos do seu saber, pode ser encarado como um sofista. Por outro lado, é impossível ignorar que a denegação gorgiânica da possibilidade de saber (frg. 3) faz dele talvez o maior dos sofistas! Há, porém, algumas boas razões para separar a retórica e os oradores dos outros sofistas.

A primeira prende-se com a fortuna futura das duas actividades: enquanto a sofística se torna objecto de uma reprovação quase unânime (veja-se já o *Contra os sofistas*, de Isócrates), a retórica permanecerá durante muitos séculos no núcleo dos currículos educativos da Baixa Antiguidade e da Idade Média. A segunda decorre da atitude da própria filosofia em relação à retórica, que só critica como "arte dos discursos" na medida em que se opõe à implementação do projecto filosófico. Tal é já a posição de Platão, como veremos. Nesse sentido a retórica pode e deve ser reabilitada e a função do *Fedro* é mostrar como isso pode ser feito.

tirem um saber (que impossivelmente terão, mesmo quando se recusam a encará-lo – 460 a –, saber que, de resto, ninguém se acha em condições de receber: 455 a), mas uma mera crença (454 d sqq., 458 e-459 c); depois, pela *boa* utilização dessa crença, que infundem nas mentes dos seus ouvintes (455 a, 460 a-461 a).

Por que é que o problema nunca é posto nestes termos no *Fedro*? Por um lado, porque a retórica aí avaliada não se circunscreve à actividade política; por outro, porque a associação do poder dos discursos às almas coloca a questão em termos totalmente diferentes, como veremos. Mas há alguns problemas comuns às duas retóricas. Para compreendermos quais, voltemos à análise das consequências da conjugação das duas referências ao poder de "condução das almas" (*psychagôgia*).

É que este poder – tal como qualquer outro – é susceptível de ser bem ou mal utilizado. A questão, só por si, já é momentosa. Mas o pior é que o advérbio de modo oculta uma séria ambiguidade entre os sentidos ético e técnico de 'bem'<sup>10</sup>, que, por arrastamento, acaba por afectar substantivamente a própria arte.

E de tal modo que o profundo debate sobre o valor da produção artística, pelo menos até Aristóteles, ficará sempre marcado pela ambivalência ética e técnica da arte, potenciada na avaliação pelas perspectivas opostas do produtor e consumidor, do sujeito e objecto da obra de arte.

É esse debate que impõe a obrigação de definir um critério susceptível de resolver todas as disputas. Tal como, no caso da retórica, será a incapacidade de o atingir que retira à actividade dos oradores a legitimidade necessária para se constituir como arte (pelo menos, aos olhos de Platão), e, consequentemente, toda a função educativa a que poderia aspirar.

É com esta nota inteiramente negativa que se entrelaçam os diversos conflitos que percorrem o *Górgias*, dos quais se pode dizer que, de alguma maneira, são deixados em suspenso. Pois os sucessivos interlocutores de Sócrates – particularmente Cálicles – nunca perdem a oportunidade

---

<sup>10</sup> Qualquer acção ou produto artístico pode ser considerado técnica e/ou moralmente bom ou mau, conforme se queira apreciar o modo como foi realizado, ou as consequências que a sua utilização acarreta – e para quem –, sem que deva haver qualquer nexo entre estas instâncias valorativas. Por exemplo, uma arma pode ser bem ou mal construída, independentemente de vir a ser bem ou mal utilizada (e isto, ainda de acordo com as perspectivas opostas do utilizador e daquele em quem é utilizada).

As lições a extrair deste complexo articulado casuístico – de que os Gregos se mostraram bem conscientes (pelo menos desde os *Trabalhos e Dias*, de Hesíodo: poema composto nos meados do séc. VIII a. C.) – são duas. Uma é a da necessária neutralidade da técnica (que para uns é um bem, para outros, um mal); a outra, associada à anterior – é a da relatividade de todas as instâncias valorativas.

de, em contrapartida, deixar clara uma cadeia de pontos, que não chegam a ser refutados.

São eles os relativos à insubstituibilidade da retórica na condução dos negócios públicos, na difusão política, social e cultural das crenças, na educação dos cidadãos<sup>11</sup>, e, por último, a denúncia da impotência teórica e prática manifesta pela filosofia não só na resolução das disputas públicas e privadas (veja-se o exemplo de Sócrates), como na definição do melhor curso político a seguir pelos indivíduos e pela comunidade. Pode, portanto, concluir-se que a avaliação da retórica levada a cabo por Sócrates no *Górgias* peca por evidente parcialidade, explicada embora pelo tom polémico em que decorrem os debates.

2.2. Poderia esperar-se que o *Fedro* aspirasse a corrigir esse desvio, mas não é isso que o diálogo nos mostra. Bem pelo contrário, a questão do valor político da retórica, quando é a florada, exhibe ainda toda a parcialidade do *Górgias*<sup>12</sup>. A novidade vai residir na deslocação do debate entre a filosofia e a retórica do domínio público para o privado, e daí até para o registo *íntimo* do diálogo de cada um consigo próprio (o do auto-conhecimento). De que modo, é o que veremos a seguir.

O início do diálogo acha-se repleto de pormenores interessantes, curiosos, talvez até indiciando o sentido de uma interpretação simbólica. Há demasiadas referências míticas<sup>13</sup>, a ironia intervém no plano dramático, muito mais do que no debate: circunstâncias nada habituais num diálogo platónico. Surpreende enfim que estas notas se repitam sempre que o debate se abre para a descrição do lugar onde se desenrola<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Note-se a concordância do próprio Platão com esta posição, ao considerar a retórica como "o poder de persuadir multidões através da narração de histórias (*mythologias*) e não pelo ensino (*didachês*)" (*Plt.* 304 b-d).

<sup>12</sup> Mas a questão assume contornos políticos, como mostra a troca de propósitos sobre Lísias, que um crítico anónimo apodou insultuosamente de "logógrafo": 257 b-258 d (não esqueçamos estar diante de um meteco, que não tem direito de falar num tribunal Ateniense!). Sobre esta questão, ver: J. Trindade SANTOS, "Platão e a escolha do diálogo como meio de criação filosófica", *Humanitas* XLVI (1994), 163-176, especialmente 164, n. 4. Voltaremos a referir-nos a este texto, dado que complementa as teses aqui apresentadas.

<sup>13</sup> Bóreas e Oríia (229 b-230 a), locais de culto (229 c, 230 b-c), Sócrates interroga-se sobre se será uma fera como Tifos (230 a), sente a presença das cigarras, cujo mito narra (258 e-259 d).

<sup>14</sup> Fedro demorou-se "muito tempo sentado", Acúmeno (pai de Erixímaco, que participa do *Banquete*) aconselhou-o a dar passeios matinais pelas estradas (227 a), Sócrates tem tanto desejo de o ouvir que se dispõe a acompanhá-lo até Mégara (227 d: apesar de "os campos e as árvores não lhe pod[er]em ensinar nada": 230 d), ele e Fedro são "doentes por discursos" (note-se a recapitulação irónica de 228 b-c), saíam ambos descalços, buscam a sombra de um plátano (229 a, 230 b, 236 e: *platanos*=*platônos*;

Fedro arde em desejo de aproveitar a companhia (e a atenção) de Sócrates para praticar a recitação de um discurso escrito que acabou de ouvir de Lísias<sup>15</sup>, e o filósofo presta-se ao jogo, não sem o denunciar (vide 228 b-c). Mas o que acontece depois é extraordinário e chega a ser de uma comicidade irresistível.

2.2.1. O discurso de Lísias defende a tese paradoxal (e este é um elemento que reforça o interesse e a qualidade de uma peça de oratória) de que mais vale um jovem "conceder favores" (*charizesthai*: 234 b) ao não-amante (ou seja, praticar com ele actos sexuais com vista à obtenção do prazer do "amante", de facto), do que ao amante<sup>16</sup>. Toda a argumentação expendida explora os inconvenientes do estado maníaco que a paixão provoca no amante, realçando, pelo contrário, as vantagens de uma entrega ditada pelo interesse e pelo benefício, se possível, comum a ambos os participantes na relação.

A audição desta "obra prima" da arte retórica deixa Sócrates tão "aturdido" que entra em "delírio báquico" (234 d). E a tal ponto que, após uma troca de propósitos genuinamente ditirâmbicos (238 d, 241 e), sob o pretexto de não querer ver Fedro (justificação evidentemente irónica!), se dá ao trabalho de cobrir a cabeça para pronunciar (de improviso: outro aspecto relevante!) um discurso de resposta, dirigido a Lísias e a Fedro simultaneamente.

2.2.2. Ora este discurso apresenta não poucos motivos de espanto. Começa por referir a história de um jovem muito belo, que tinha muitos pretendentes, um dos quais, apesar de apaixonado por ele, o convence de não o amar. Mas logo inflecte para uma análise do amor, subsequentemente desenvolvida numa descrição fenomenológica da relação amorosa. É esta que, ao contrário do discurso de Lísias, requiere um exame pormenorizado e não se pode resumir em oito linhas.

---

vide D. ZASLAWSKY, "A Hitherto Unremarked Pun in the *Phaedrus*", *Apeiron* 15 (1981), 115-6), o local coincide com o de um acontecimento mítico (229 b), Sócrates refere-se a si próprio (estranhamente) através de um personagem mítica (230 a), etc. Esta enumeração poderia prosseguir até se tornar enfadonha.

<sup>15</sup> A finalidade que o move é decorar o discurso quer para o recitar em reuniões festivas (banquetes), quer com vista à assimilação das regras da oratória. Este ponto é de extrema importância para a interpretação do diálogo que vamos apresentar (vide ainda J. T. SANTOS, "Platão e a escolha do diálogo...": *supra* n. 12).

<sup>16</sup> Recordemos que "o amante" é o homem que busca o jovem ("o amado") e lhe solicita a concessão desses favores. Vide H. I. MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, Paris, 1965, 61-73; K. J. DOVER, *Greek Homosexuality*, New York, 1980.

O amor começa por ser globalmente definido como o "desejo de quanto é belo" (237 d). Todavia, a coexistência em cada homem de duas formas opostas – o desejo dos prazeres e a "opinião adquirida"<sup>17</sup> que aspira ao que é melhor"- gera no amante um conflito que, sempre que o desejo triunfa sobre a opinião adquirida, se orienta para o corpo, tomando o nome de 'amor' (238 b-c).

Essa é a explicação das razões que levam o amante a perseguir o amado e instantaneamente buscar os favores do seu corpo. Tal como é daqui que se segue o cortejo de excessos ("desregramento": 238 a): ciúme, luxúria, obsessão, antipatia, infidelidade, nomeadamente, a que é arrastado.

2.2.3. Parece-nos ocioso tentar rebuscar qualificativos para caracterizar a diferença que separa estes dois discursos<sup>18</sup>, para além de os considerar paradigmáticos<sup>19</sup>. Essa diferença é nítida e diz-se depressa. O discurso de Lísias pretende captar o ouvinte, impressionando-o não só pelo recurso que faz do arsenal das técnicas correntes na oratória da época<sup>20</sup>, mas sobretudo pela tese aparentemente paradoxal que propõe aos seus ouvintes.

Pelo seu lado, Sócrates limita-se a aprofundar quer as razões que levam o amante a proceder como um maníaco, manipulando no sub-texto os motivos que induzem Fedro a deixar-se cativar pelo discurso de Lísias.

Posta a questão nestes termos, não é difícil compreender as circunstâncias em que o filósofo se sente obrigado a retratar-se. Assim encarado, o amor deixa-se reduzir a uma actividade meramente corpórea! Daí a vergonha que o leva, primeiro, a cobrir a cabeça enquanto fala, depois, a

<sup>17</sup> J. Ribeiro Ferreira, seguindo HACKFORTH, *Plato's Phaedrus* (Cambridge, 1952), traduz ἐπίκτητος δόξα por 'reflexão'. Por que motivo insistimos na tradução literal da expressão grega? Porque nos parece que Platão pretende desde logo situar esta instância valorativa no domínio da imanência, afectando-a, primeiro à opinião, depois ao consenso comunitário. Com a tradução referida, fica inviabilizado o trânsito entre este primeiro discurso de Sócrates e a palinódia, que o corrige (ou, pelo menos, atenuada a sua evidência). Por outro lado, a sua maior vantagem residirá na aproximação com a moderação (*sôphrosynê*), que, como se verá, desempenha uma função capital na argumentação expandida.

<sup>18</sup> Até porque essa tarefa se acha expressa na copiosa bibliografia dedicada quer ao estudo do diálogo, quer ao exame deste passo em particular. Refiro apenas T. CALVO, "Socrates' First Speech in the *Phaedrus* and Plato's Criticism of Rhetoric", *Understanding the Phaedrus*, Proceedings of the II Symposium Platonicum, Livio Rossetti (ed.), Sankt Augustin, 1992, 47-60.

<sup>19</sup> O primeiro, da retórica de Lísias; o segundo, dessa "opinião adquirida que aspira ao melhor", ou seja, do bom senso esclarecido e da "moderação" (*sôphrosynê*).

<sup>20</sup> Mais adiante (266 e-27 d, 269 a-b, 272 a-b), Sócrates enumerará esses artifícios, primeiro, para mostrar ter deles conhecimento, depois, para defender o seu nulo valor, se apartados do conhecimento da alma. Que é o que a partir de agora vai importar!

redimir-se com nada menos que uma palinódia, toda ela justificada pela "divindade do amor", que é o mesmo que dizer, focada na introdução da noção de alma e desenvolvida através do paralelo cósmico entre a alma e o todo<sup>21</sup>.

2.2.4 De resto, em relação ao tema aqui abordado, tudo é claro na palinódia. Estabelecida a perspectiva da alma, a loucura amorosa – tal como as misteriosa, divinatória e poética – pode ser considerada como um estado "entusiástico", induzido pela presença da divindade – a alma – no corpo humano.

Cessam assim todos os motivos para temer e condenar os comportamentos maníacos, assegurada a subordinação da equação corpo/prazer (o cavalo negro) ao controlo da Razão (o auriga). Com a explicação da loucura como um estado de alma, não mais esta Razão se poderá reduzir ao estatuto de mera opinião, ainda por cima colhida através do contacto com outros.

E assim, a função da palinódia esgota-se com a definição da cadeia de comando que emana da alma. Nela se inclui a quarta espécie de loucura – a amorosa –, mero reflexo do traumatismo provocado pelo apartamento forçado da alma em relação às Formas, responsáveis pela manutenção da sua natureza divina (247 d-e). Da oposição da alma ao corpo resulta enfim a erradicação do prazer erótico como única justificação para o comportamento maníaco do amante.

Neste sentido, o discurso de Lísias foi o pretexto que permitiu a Sócrates, primeiro, esboçar uma correcta fenomenologia do amor corpóreo, depois, corrigi-la pela consideração do amor como um estado de alma. E é tudo, quanto aos amantes. Só falta Fedro e o amor aos discursos que o prende a Sócrates. A crítica platónica volta-se então da mensagem para o exame do meio que a suporta.

---

<sup>21</sup> Uma vez mais, refiramos que a bibliografia sobre o tratamento platónico da *psychê* é esmagadora. Limitamo-nos ao clássico de T. M. ROBINSON, *Plato's Psychology*, Toronto, 1951, e ao pequeno estudo de J. Trindade SANTOS, "'Life', and Related Concepts in Plato's Account of Creation" (*Ti.* .27 d-58 c)", comunicação apresentada ao IV Symposium Platonicum, Granada, 1995 (tradução em castelhano, no prelo, nos *Cuadernos de Filosofía*, Buenos Aires).

Argumentamos neste texto que, pelo menos no *Timeu*, o tema platónico da *psychê* visa a introdução da noção de 'vida' na tradição cosmológica grega, considerando a alma uma entidade teleologicamente determinada (é esse o sentido de "princípio de movimento"). É esta última intenção que sobressai no *Fedro*, de forma menos óbvia sempre que o filósofo estabelece a continuidade entre as almas divina, humana e cósmica (aqui presente através da noção de "todo", que permeia toda a palinódia: vide o clássico de Ch. GRISWOLD Jr., *Self-Knowledge in Plato's Phaedrus*, New Haven, 1986, 74-137).



2.3. Ao longo de toda a primeira parte do diálogo, até ao final da palinódia, encontrámo-nos com um Sócrates que exibiu os sintomas exteriores de todas as formas de loucura registadas – do delírio báquico do primeiro discurso ao êxtase místico do segundo, passando pela intervenção do "sinal divino" (242 b-c: associada a Apolo – vide *Ap.* 20 e sqq., *passim*) e pelo recurso à inspiração poética – sob todos esses aspectos o pudemos contemplar.

Terminada a palinódia, o diálogo inflecte num sentido inesperado<sup>22</sup>, ou melhor, o tom incomum em que tinha vindo a decorrer dá lugar à habitual investigação através da dialéctica, agora, porém, dominada por um empenho metodológico menos comum: a defesa do método dicotómico<sup>23</sup>. Como se apresenta o confronto entre a filosofia e a retórica no *Fedro*?

<sup>22</sup> Esta súbita quebra causou alguma perturbação aos comentadores, que detidamente se lhe têm referido sob a designação do problema da "unidade do *Fedro*" (vide, recentemente o debate entre Malcolm HEATH e Christopher ROWE – "The Unity of the *Phaedrus*" – nos *Oxford Studies in Ancient Philosophy* VII, 1989, 151-191; e ainda L. BRISSON, "L'unité du *Phédre* de Platon. Rhétorique et philosophie dans le *Phédre*" in *Understanding the Phaedrus*, 61-76.

A questão não nos parece ter muito interesse. A alegada quebra resultará da passagem de um Sócrates "maníaco" ao seu habitual tom inquisitivo. Nada nos parecerá mais apropriado, e, de resto, estas inflexões são frequentes nos diálogos. Pois, por exemplo, também no *Górgias* haverá uma quebra, mas aí no sentido inverso: do Sócrates analítico, entregue à polémica e ao método das dicotomias, ao vidente que canta o destino das almas no Além.

Quanto a determinar se a palinódia deve ser entendida como ensino ou persuasão, parece-nos evidente que a dicotomia aqui se não aplica. Todo o seu sentido reside na oposição da concepção platónica de aprendizagem à prática do ensino sofístico. Para Platão, "aprender é recordar", portanto, ninguém aprende nada que não tire de si mesmo.

Os sofistas, pelo contrário, fazem do seu ensino transmissão de opiniões (que Platão reformula como "persuasão": *Ti.* 51 e, *passim*). Ora, Sócrates *nunca* transmite opiniões: a *sua* retórica recorre a outros meios: mitos, nomeadamente. Gerar no interlocutor estados de alma, como quem "semeia com discernimento discursos ...", até atingir "... o mais alto grau de felicidade a quem o possui" (*Phdr.* 276 e-277 a), é decerto persuadir, mas não transmitir opiniões.

<sup>23</sup> Também conhecido pelos termos 'divisão', ou 'diérese' (*diairesis*). A bibliografia sobre o tópico não é abundante (vide os dois artigos capitais para o estudo do tópico: A. C. LLOYD, "Plato's Description of Division", in *Studies in Plato's Metaphysics*, R. E. ALLEN (ed.), London 1965, 219-230.; J. MORAVCSIK, "The Anatomy of Plato's Divisions", in *Exegesis and Argument*, Lee, Mourelatos, Rorty (eds.), Van Gorcum, 1973, 324-48), todavia, muita informação relevante se pode colher nos comentários aos diálogos em que o método é aplicado: para além do *Górgias* e do *Fedro*, ver o *Sofista* e o *Político*.

O princípio determinante do método é o da divisão dos "géneros em espécies" (na terminologia aristotélica), e destas em subespécies, e assim sucessivamente, até atingir o individual, ou "indivisível". Pretende-se obter um mapa das relações de inclusão e exclusão entre os termos, susceptível de ser lido horizontal e verticalmente.

A mais séria objecção ao sucesso deste procedimento aponta a ambiguidade, ou talvez ambivalência, lógica e ontológica da estrutura obtida. Sobre esta questão, continuam a

A estratégia seguida por Sócrates é clara e, acima de tudo, metódica. Após uma breve escaramuça sobre a questão da produção de discursos escritos (cabalmente respondida em 258 c-d), começa por pôr o duplo problema da retórica: 1. Como pronunciar discursos com perfeição (258 d)?; 2. Como proceder para visar "o conhecimento da verdade sobre o assunto a tratar" (259 e-260 a)?

Passa depois à caracterização da retórica, tal como foi e é praticada pelos seus cultores (261 a-264 e), a cuja crítica de seguida se entrega. De novo nos voltamos a aproximar do *Górgias*.

Estabelecida a necessidade de se falar sempre a partir do conhecimento da "verdade das coisas" (262 a), esboça as regras a que deve obedecer uma retórica genuinamente filosófica, contraposta à disciplina formalista, que a pouco mais aspira do que a fornecer um catálogo das técnicas utilizadas pelos mestres da arte (265 b-273 a).

E termina com uma avaliação *das utilizações*<sup>24</sup> a que se pode prestar a escrita (e não propriamente uma avaliação da escrita, como meio: 273 d-278 e). Esta é encerrada por uma sublime prece a Pã, que em meia dúzia de palavras nos deixa perante a questão que confere sentido a todo o diálogo: como se poderá atingir a beleza interior?

3. Ora, se esta interpretação for correcta, ao contrário do que se supõe<sup>25</sup>, o diálogo exhibe uma perfeita unidade, pelo menos do ponto de vista temático. Torna-se, contudo, necessário mostrar como se articulam as diversas questões sucessivamente abordadas. Ou seja, de que modo se pode relacionar a busca de Sócrates da sua beleza interior com o debate sobre o amor e a retórica. Para responder a esta pergunta há que questionar o sentido de toda a investigação. Não tentaremos, portanto, voltar a estudar os factos que o diálogo apresenta, bem conhecidos de todos, mas buscar o nexo que lhes confere unidade e sentido.

3.1. Retomemos a análise a partir do início do diálogo. Logo nas primeiras trocas de palavras podemos dar-nos conta da mal disfarçada agitação de que Fedro é presa. Primeiro, parece apenas interessado em prosseguir o seu passeio higiénico, depois tudo faz para levar Sócrates a pedir-lhe que mostre o discurso, que traz mal escondido debaixo do manto. Percebe-se então que queria aproveitar a solidão dos campos para

---

ser imprescindíveis os comentários de H. CHERNISS (*Aristotle's Criticism of Plato and the Academy*, Baltimore, 1944, 1-83), para quem a estrutura dicotómica não pode ter qualquer estatuto ontológico, que a constitua como uma espécie de "mapa do real".

<sup>24</sup> Adiante (4., esp. n. 36) voltaremos a esta questão; vide "Platão e a escolha do diálogo..." 170-6.

<sup>25</sup> Vide *supra* n. 22.

poder decorá-lo (228 d: se já o tivesse feito, provavelmente não agiria de forma tão dissimulada). Finalmente, sempre manifestando repetidas notas de admiração pela obra de arte que carrega consigo, acaba por conseguir lê-lo. É tão efusivo no entusiasmo que, tomado pelo delírio que o atinge (234 d sq.), Sócrates se deixa arrastar na vertigem do seu primeiro discurso.

Que motivo pode justificar tamanha excitação? Um único ambos os intervenientes explicitamente reconhecem: a doença provocada pela audição de discursos (228 b). Poderá ser apenas esta a causa de tanta perturbação? Decerto, porém, de um modo extremamente envolvente. Pois, potenciando a "mania discursiva" que atinge Sócrates (228 b, c, 230 d-e, 236 c-e) e Fedro (embora não exactamente da mesma maneira, todo o seu comportamento para isso aponta: 227 e-228 e, 235 d-e, 236 b-e, 243 e), o *tema* comum aos seus discursos contribui também para neles acentuar o poder intoxicante.

De resto, é esse mesmo o problema que justifica tanto um como outro: não será a loucura um mal a evitar (236 a; vide 241 b-c, 245 b)? Se é, então o amante – em quem a "mania erótica" é causa de tantos males – deve ser preterido à frieza e calculismo do não-amante. Esta é, em substância, a tese do discurso de Lísias.

Tal como é o nó do problema, já que é essa também a posição defendida pelo primeiro discurso de Sócrates (de modo não inteiramente coincidente, como veremos!). Todavia, embora o encubra com artifício, a argumentação do orador é falaciosa, pois não é o amante a verdadeira causa da loucura, mas o próprio amor. Como se propõe então ultrapassar essa dificuldade? De uma de duas maneiras: quer aparentando defender as vantagens de uma vida de onde o amor foi totalmente erradicado, quer apenas *fingindo* não estar apaixonado, para mais fácil e irresponsavelmente capturar o amado<sup>26</sup>.

Todas estas possibilidades parecem a Sócrates inaceitáveis. Contra a segunda, pronuncia o seu primeiro discurso, que revela as autênticas fei-

---

<sup>26</sup> Há uma terceira hipótese, ainda mais vergonhosa que as anteriores: a de tudo não passar de uma brincadeira, na qual o discurso é usado como isco para apanhar um jovem incauto e superficial.

Nesta perspectiva, enquanto a primeira hipótese é ímpia, a segunda é apenas lúdica: o amante disfarça-se de não-amante para tentar introduzir uma alteração radical nas regras da relação amorosa. Ao fingir não estar apaixonado, liberta-se, a si próprio e ao objecto do seu amor, de qualquer vínculo.

Mas a terceira hipótese é verdadeiramente insultuosa, porque trata o amado como a presa fácil de uma argumentação enganadora. O jovem que se deixar cair na armadilha arrisca-se a viver no pior de dois mundos, sempre dependente dos caprichos de um senhor que o trata ora como vítima, ora como objecto de desprezo.

ções do amante, escondidas sob a máscara do não-amante (por essa razão se abstém de o elogiar!). Mas o frio exercício de denúncia da fraude acaba por lhe parecer, pelo menos, insuficiente. E porquê?<sup>27</sup>

Por um lado, porque as outras duas hipóteses continuam intocadas; por outro, porque nas suas duas definições de amor (237 d, 238 b-c), o "desejo" é identificado com "desejo do corpo"<sup>28</sup>. Qualquer das razões é, por si, bastante para justificar a insatisfação de Sócrates (seja como for, a primeira engloba a segunda). E é invocando-a que se lança na palinódia<sup>29</sup>.

Logo de início, a referência à alma faz com que o amor seja abordado em termos, se não inteiramente novos (lembremos as referências pas-

<sup>27</sup> Contra os intérpretes que sustentam defender Sócrates que se deve preferir o amante ao não-amante (vide a sua enumeração em T. CALVO, "Socrates' First Speech in the *Phaedrus* and Plato's Criticism of Rhetoric" in *Understanding the Phaedrus*, 47-61, especialmente 47 n.1), objectamos que o filósofo não defende posição nenhuma. Se há algo que a sua intervenção encobre, não se acha nas palavras que profere, mas no silêncio com que frustra as expectativas de Fedro ouvir o elogio do não-amante.

O fim abrupto do discurso contém um simples aviso. Algo mais ou menos na seguinte forma: se alguém pretender que lhe concedas os teus favores sob o pretexto de não se achar apaixonado por ti, não o satisfazas, porque só te quer enganar. Todas as censuras endereçadas ao amante atingem igualmente o não-amante.

Ao contrário de tantos amados ingênuos, Sócrates não se deixa enganar pelo artifício de Lísias. Mas o seu discurso denuncia igualmente a assimetria da relação amorosa: o amado deixa-se prender pelo amante tanto mais facilmente quanto crê que ele não se acha preso por si (vide *Lísias* 205 a-206 a). No fundo, não há amados. Todos querem ser amantes, pois só no amante reside o desejo. E o amor não é mais do que isso: desejo. Sim, mas desejo de quê? É a necessidade de responder a esta pergunta que incita Sócrates à retratação.

<sup>28</sup> A afirmação resulta de duas premissas encobertas: 1. "a beleza motiva o desejo"; 2. "a beleza está nos corpos". Este encadeamento torna-se evidente quando, a seguir, Sócrates objecta materialmente contra a segunda premissa. A beleza está nos corpos, sim, mas nada prova que esteja *só* nos corpos! A palinódia visa, portanto, o esclarecimento de três pontos: 1. exactamente onde, em que lugar, a beleza se acha; 2. como se explica então que se ache *também* nos corpos; 3. Como e porquê *motiva* o desejo?

<sup>29</sup> Este é o passo do *Fedro* que maior fascinação tem exercido sobre os comentadores: a atestá-lo há uma imensa a bibliografia. O nosso único objectivo ao analisá-lo é pôr a nu o fio que une os três discursos, constituindo as bases do argumento que associa o amor à retórica, superando o tradicional questionamento da unidade do diálogo.

De entre os muitos estudos centrados nos aspectos epistémicos da palinódia, salientamos: F. M. CORNFORD, *Principium sapientiae* Cambridge, 1952 (trad. portuguesa: Lisboa, 1975; 112-40); L. A. KOSMAN, "Platonic Love", in W. K. WERKMEISTER (ed.), Van Gorcum 1976, 53-69 (embora centrado no *Banquete*, este estudo permite-nos ler o *Fedro* a uma outra luz); além do já citado C. GRISWOLD Jr., *Self-Knowledge in Plato's Phaedrus*.

Insistimos na chamada de atenção para esta última obra pelo facto de não se prender directamente com o nosso tema. Pois, embora não se relacionando com o amor e a retórica, a questão do auto-conhecimento é essencial para a compreensão do diálogo (vide ainda: Id., "The Politics of Self-knowledge. Liberal Variations on the *Phaedrus*", in *Understanding the Phaedrus*, 173-90).

sageiras de 241 c, 242 c), pelo menos susceptíveis de repor a discussão em princípios distintos dos até então vigentes.

A noção é introduzida com toda a naturalidade, embora Sócrates assinala que a subsequente demonstração não será evidente para todos. É de extrema importância esta nota, pois, apesar do modo casual como é feita, poderá conter a chave das relações entre o amor e a retórica. Vejamos como.

Sócrates alude a uma demonstração: "... pouco convincente para espíritos subtis, mas persuasiva para os sábios"<sup>30</sup>. Parte ela da consideração de que a natureza da alma deve ser conhecida (245 b-c). A este começo segue-se o discurso de retratação (ao qual, como dissemos, não concederemos atenção). A sua finalidade principal, se assim podemos dizer, é redefinir o amor como loucura, ou seja, como *pathos* da alma.

Com este simples movimento, Sócrates desata o "nó do problema", invalidando com um único gesto os dois discursos precedentes. O amor continua a ser "desejo de beleza" (237 d, 238 b-c). Sim, mas agora é claro que a beleza só derivativamente se encontra no corpo, consistindo numa mera "memória da alma" (249 d sqq.). Este é o traço que une os três discursos. A ele se associam ainda duas consequências interrelacionadas: uma antecedendo, a outra sucedendo à palinódia.

A primeira, manifesta-se na acima referida evidência de duas espécies de persuasão opostas: a que se dirige a oradores e a que visa filósofos. A segunda complementa a primeira, compreendendo *toda* a retórica sob um único género: o da *psychagogia* (261 a-b, 271 c-d). Uma e outra, contudo, ficariam impotentes se quer o amor, quer a retórica, não se deixassem ligar indissociavelmente à alma.

Por outro lado, esta reorientação do amor para o seu verdadeiro objectivo – o bem – não pode deixar de se reflectir na retórica. Reconduzidos à alma, os discursos são como que purificados do seu efeito enganador e reorientados, eles também, para o seu verdadeiro objectivo: a verdade. Assim chegamos a compreender todas as razões do seu poder:

<sup>30</sup> A tradução deixa escapar um pormenor significativo: o jogo de palavras entre *apistos* e *pisté* nega aos "hábeis" aquilo que concede aos "sábios". Quem são estes? Os primeiros são os oradores, os segundos os filósofos, como a continuação mostra. Preferimos, portanto, "... a demonstração, não persuasiva para os hábeis, é-o, contudo, para os sábios".

Quanto a esta oposição, vide 229 c sq. (em relação com a desconstrução racionalista dos mitos), 235 b (em relação com as críticas atrás expostas: 234 e-235 a), 236 d (em que Sócrates se compara com Lísias), 237 a-b (pedindo inspiração para aumentar a sabedoria de Fedro), 242 e-243 a (criticando a falta de Lísias, bem como a sua própria).

de cativar e de enganar<sup>31</sup> (vide, *supra* 2., a pergunta deixada em suspenso, a propósito de 271 c-d).

3.2. Estabelecidos estes princípios, torna-se possível realizar no *Fedro* a tarefa que o *Górgias* não pode levar a cabo: desenvolver a retórica filosófica a par da que é praticada pelos oradores. De resto, as críticas platônicas à retórica são bem conhecidas e acham-se expostas com toda a clareza em qualquer bom comentário do diálogo<sup>32</sup>. Não valerá, portanto, a pena enumerá-las de novo, agora que nos apercebemos do nexo que as une.

Já no que diz respeito à crítica às utilizações da escrita, a concordância dos comentadores falha em absoluto. Esta outra questão, porém, já a tratámos noutro estudo<sup>33</sup>.

Quanto à, atrás referida, questão que motiva o debate sobre a unidade do diálogo<sup>34</sup>, podemos agora reforçar a linha geral até aqui desenvolvida: a de que não tem de haver contradição, mas *complemento*, entre o mito e a argumentação. Esta conclusão torna-se evidente se notarmos que se limita a remeter para, ou a repetir noutro registo, o paralelismo entre as "duas retóricas".

Como se tornou patente na generalidade dos comentadores (ou pelo menos num bom número deles (veja-se a antologia *Platonic Writings, Patonic Readings*, ed. por Ch. Griswold, New York, 1988), a oposição radical de um a outro tipo de discurso, na obra platónica, não tem grande sentido, ou pelo menos, aquele que durante demasiado tempo foi habitual conferir-lhe. É sobretudo uma questão de coerência (lembramos tudo o que fica dito na necessidade de articular os discursos com *as almas* dos interlocutores do filósofo: 271 a sqq.) e de respeito pelo contexto dialéctico do diálogo.

<sup>31</sup> A conclusão atingida permite-nos considerar um aspecto que o tema deste artigo nos força a tratar marginalmente. Haverá alguma ligação profunda entre o amor e a retórica? O *Sofista* 222 c-223 a responde afirmativamente à pergunta.

Há uma arte da persuasão, dirigida a indivíduos ou à comunidade. A primeira caça mediante paga, ou dando presentes. Esta última é a arte de amar; a outra compreende a espécie "que dá prazer", a arte da "lisonja" (*kolakikên*) e do "fazer agradáveis as coisas" (*hêdyntikên*): ou seja a retórica (a seguir, distinta da sofística, "que visa a virtude": 223 a).

Note-se que a circunstância de haver uma retórica dirigida à comunidade não é posta de parte, apenas é irrelevante para a finalidade da divisão realizada.

<sup>32</sup> A síntese de W. GUTHRIE, (*HGrPh* IV 406-10; ver ainda os comentários: 427-31), ou a profunda visão poética de P. FRIEDLÄNDER, (*Plato* III, Princeton, 1958, 234 sqq.) chegam perfeitamente para esclarecer a questão em todos os seus aspectos.

<sup>33</sup> Vide *supra* n. 15.

<sup>34</sup> Para além do que já se disse (vide especialmente a n. 22), W. GUTHRIE, *Op. cit.*, 412 sqq., aponta-lhe as origens.



É claro que Sócrates não reage a Fedro como a Górgias, Polo e Cálicles: o primeiro incita-o à loucura, sobretudo àquela que com ele partilha: a dos discursos. Os outros só o podem levar – como a declaração inicial de Cálicles patenteia – à "guerra e ao combate". Daí resultam dois comportamentos completamente distintos, porém, complementares, e não opostos (como se pode concluir até do triunfo de Sócrates: no *Fedro*, sobre a loucura, no *Górgias*, sobre a cegueira do poder). De resto, nem será preciso fazer esforço para nos "lembrarmos" do efeito que os jovens despertam no filósofo, no *Cármides*, no *Lísias*, ou até Ménon, no diálogo a que deu o nome.

4. Podemos agora confrontar-nos com a questão que motivou esta revisitação da obra. Que relação terá a prece final com o amor e a retórica? Vale a pena transcrevê-la na íntegra.

"Ó bem amado Pã e quantas divindades habitais este lugar, concedei-me a beleza interior. Que tudo o que é exterior viva em mim em harmonia (*philia*) com o interior. Que eu considere rico o sábio, e, de ouro, possua a quantidade que nenhum outro possa roubar nem levar, a não ser o homem moderado<sup>35</sup>.

É possível que toda esta dedicatória a Pã seja repassada de profunda ironia. Como é que o deus indutor do delfrio, explicitamente responsável pelo furor que assola Sócrates após a audição do discurso de Lísias (234 d), pode conceder-lhe "beleza interior", "harmonia", e "o ouro" que só "o homem moderado" pode roubar? Sobre tudo, que enigma é este? O que é que só o homem moderado "pode roubar ou levar"?

São dificuldades de mais, num tão breve trecho, embora algumas possam ser só aparentes. Começemos por tentar eliminá-las. Esta "harmonia" não parece encerrar nenhum sentido oculto. Poderá apenas residir na paz entre "o exterior" e "o interior". Quanto a estes dois pólos, apesar da imensidão de possibilidades de interpretação que abrem, não parecem representar aqui mais do que a mera interioridade e exterioridade do homem, a saber, a alma e o corpo<sup>36</sup>. Finalmente, "nem roubar nem levar" (μήτε φέρειν μήτε ἀγειν) podem não se apresentar como uma disjunção exclusiva, mas um reforço: "nem levar nem carregar con-

<sup>35</sup> Devo a Giovanni Casertano o ter-me chamado a atenção para a extraordinária beleza desta prece, que até então me tinha habituado a encarar como uma mera formalidade.

<sup>36</sup> Vide o paralelo, inquestionavelmente relevante, com 275 a-b, entre a exterioridade dos caracteres escritos e a interioridade da reminiscência: só ela dirigida à alma! Toda a crítica à retórica, bem como à produção e consumo a que se prestavam os discursos escritos (veja-se o exemplo de Fedro!), se acha aqui bem patente.

sigo". Nesse caso, Sócrates estaria apenas a referir-se à única riqueza que um homem moderado (*sôphron*<sup>37</sup>) pode carregar consigo: a sabedoria.

Podendo estas dificuldades considerar-se ultrapassadas, restam apenas duas: o significado da beleza da alma e a, talvez irônica, dedicatória a Pã. Começemos pela primeira.

Se pensarmos que o amor é primeiro definido como desejo da beleza, e esta vem depois a ser desligada do corpo e associada à alma, a prece pela beleza interior poderá implicar um pedido de satisfação do desejo, a acalmia de toda a pulsão libidinosa. Aquele que já possui a beleza na sua alma, na melhor das hipóteses, não tem mais razões para a procurar nas dos outros, na pior, para se deixar confundir pelo corpo, quando a encontra.

O alcançar da sabedoria – talvez da auto-sabedoria – consistiria então na plenitude auto-erótica. Não implicaria a morte do desejo, bem pelo contrário, mas a dialética pela qual os dois pólos se potenciariam na exacta medida em que se satisfizessem um ao outro. O atingir da beleza interior poderia assim representar o estado de perfeita felicidade – nem egoísta nem altruísta<sup>38</sup> – a que um homem aspiraria.

Quanto a Pã, parece representar aqui o contrapólo desta prece apolínea. Remete para a dualidade do humano, tal como a vemos exemplificada na figura de um Sócrates que incessantemente se procura, oscilando entre "o fumegante orgulho de Tifos" e "... o animal mais manso e mais simples, que goza por natureza de um destino até certo ponto divino..." (230 a).

Ao invocá-lo, Sócrates reconhece a duplicidade da sua condição, encarando-a não sem carinho. Pois – e a nota parece-nos essencial! –, coíbe-se de pedir a Apolo que lhe conceda aquilo que só ele pode dar, mas, ao invés, suplica a Pã que, de alguma maneira, não interfira com a sua busca da beleza, operada através do amor da sabedoria.

Tivesse Nietzsche prestado a devida atenção a esta prece, e mais razões acharia para ter por Sócrates e pela filosofia o respeito que lhes nega em *A Origem da Tragédia*.

---

<sup>37</sup> Lembremos a função da moderação – oposta à loucura – nos dois primeiros discursos, notando como aqui ela também é reorientada para o seu paradigma: a Forma da *sôphrosynê*.

<sup>38</sup> Com esta nota criticamos a insistente caracterização do amor platónico como "egoísta", notada por L. KOSMAN em "Platonic Love" (vide *supra* n. 29) e G. VLASTOS, "The Individual as Object of Love in Plato", in *Platonic Studies*, Princeton, 1973, 3-42.

A via para esta plenitude auto-erótica, que nos parece perfeitamente descrita no *Banquete*, é a que conduz da beleza sensível à inteligível, da de um único corpo à de dois, de todos, passando dos corpos ao saber, e daí ao Belo em si, sempre *através dos discursos* (210 a-d, 211 c).

## ABSTRACT

## PLATO, LOVE AND RHETORIC

I argue in favour of the unity of the *Phaedrus* following two parallel lines. First by establishing a meaningful relation between Phaedrus' and Socrates' two discourses I interpret them as steps in the search for that inner beauty which the philosopher asks the god Pan to grant him at the closing of the dialogue.

Then the fact that both philosophical and "public" rhetoric join together under *psychagôgia* is shown to stress this link, revealing their common relation to love and desire for beauty. Thus despite being opposed in ends and means they are seen as stemming from the very same source and not as irreconcilable enemies.

## DISCURSO CIENTÍFICO E POÉTICO NA FILOSOFIA DE ARISTÓTELES

*João Paisana*  
Universidade de Lisboa

### I

Pretendemos introduzir no presente trabalho a temática das relações entre *filosofia e literatura* (poética), tomando como fio condutor a discussão de uma posição clássica do tema: a posição aristotélica.

Começemos por citar Aristóteles no tratado *Da Interpretação*. Após tratar dos nomes (som vocal, possuindo uma significação convencional, sem referência ao tempo) e dos verbos (que acrescentam à sua própria significação o tempo) o Estagirita refere-se ao *enunciado* ou *discurso* (*Logos*) afirmando: "todo o enunciado (*Logos*) tem uma significação (*semântikos*) ... mas nem todo o enunciado é *predicativo* (*apofântikos*); só o será aquele de que é pertinente dizer que é *verdadeiro* ou *falso*, o que não se produz em todos os casos: assim a prece é um enunciado, mas ela não é verdadeira nem falsa. Deixemos de lado este género de enunciados; o seu exame é sobretudo a tarefa da *Retórica* ou da *Poética*. É a predicação que iremos agora considerar." (*Da Interpretação*, 4, 17a, 1/7).

Recordando que o tratado *Da Interpretação* se encontra integrado no *Organon* (II) que se pretende apresentar, de algum modo, como propedêutica científica, facilmente se compreende que o que aqui está em causa é a *separação do discurso científico/filosófico – Logos apofântico – do discurso não científico* (não predicativo), destituído de verdade – o qual Aristóteles reenvia para a *Poética* e para a *Retórica*, disciplinas não científicas (*Retórica* I, 1, 135b). Assim, embora a *Poética* e a *Retórica*

(que podemos aqui assimilar, em sentido lato, à literatura) encontram lugar de relativo relevo na obra do Estagirita, elas surgem como disciplinas claramente *subordinadas* à filosofia entendida como ciência. Duplamente subordinadas: quanto à *verdade* e quanto ao *rigor*. Enquanto a Filosofia trataria do *verdadeiro e do necessário*, a Poética e a Retórica tratariam apenas do *possível e do verosímil*. Como se sabe, esta articulação, sobretudo no âmbito filosófico, manteve-se praticamente inalterada até hoje<sup>1</sup> por razões que julgamos essenciais e que iremos discutir.

Para que tal discussão se torne exequível iremos colocar duas questões:

1ª Que âmbito poderá ter o discurso não científico, destituído de verdade, isto é, no caso, o discurso poético e retórico, para além de um aspecto meramente formal? Que relação poderá estabelecer com o mundo, uma vez que não tem objecto?

2ª A hierarquia estabelecida por Aristóteles e mantida ao longo de grande parte da história da filosofia ocidental, poderá considerar-se pertinente? Isto é, a subordinação da Poética e da Retórica à Filosofia teórica?

A nossa tese é a seguinte: o enunciado predicativo (*Logos apofântico*) que se caracteriza como específico da filosofia científica, ao contrário do pretendido pelo Filósofo, *não é autónomo* – isto é, as suas *condições de verdade não são autónomas*. Este enunciado, ao pressupor um enunciado *antepredicativo e pré-objectivo* (o autêntico enunciado de experiência), reenvia para as *possibilidades de comportamento humano* e para o *mundo* como horizonte dessas possibilidades, isto é, reenvia para uma *pré-compreensão do mundo* veiculada por uma *tradição*.

Ora, dar a primazia ao *Logos apofântico*, como o faz Aristóteles, implica uma dupla consequência: por um lado, a verdade e a experiência vão pretender fundar-se exclusivamente no *objecto* ou na *substância*, encerrando-se na sua tematização; por outro lado, a *pré-compreensão* do mundo e a *tradição* são evacuadas e tornam-se, como tal, *incompreensíveis*. Veremos que o pensamento aristotélico conduz a ambas as consequências.

Só uma vez estabelecida a nossa tese poderemos, retomando Aristóteles, dar resposta às questões que formulámos.

Não iremos tomar como ponto de partida do nosso trabalho um estudo histórico do pensamento aristotélico.

Segundo pensamos, ao conceito de filosofia pertence a história da filosofia, mas a história da filosofia só se pode constituir como disciplina filosófica.

---

<sup>1</sup> Com raras excepções, como Cícero, alguns Românticos e Nietzsche, por exemplo.

Assim, só a partir de *questões filosóficas expressamente formuladas*, que sirvam de fio condutor, se pode transformar a tradição filosófica (através da sua destruição) em autêntica história da filosofia.

Iremos tomar como ponto de partida do nosso estudo a questão da *experiência*.

## II

A experiência é sempre e já *experiência no mundo*; no mundo articulado pela *linguagem*.

Longe que a experiência seja o que nos permite o acesso inaugural ao mundo, toda a experiência é já experiência no mundo, mundo que ela pressupõe como sua própria *condição*.

Não iremos agora justificar mais detalhadamente esta afirmação, o que, segundo pensamos, seria sistematicamente inexacto.

Na verdade, a questão que se deverá colocar não consistirá em determinar como temos acesso ao mundo através da experiência, mas, ao inverso, *deveremos questionar como foi historicamente possível colocar a questão sob esse modo tão essencialmente inexacto*. Como veremos, longe que essa questão seja originária e nos possa servir de ponto de partida, ela só poderá mesmo ser formulada a partir de uma interpretação *derivada e parcial* da experiência. Por este motivo teremos de esclarecer, posteriormente, a sua própria *possibilidade*.

O mesmo devemos dizer relativamente à necessidade de justificar a afirmação segundo a qual o mundo é sempre já articulado pela linguagem.

Se o homem se encontra sempre no seio de uma tradição, no seio de uma cultura, de tal modo que a fala, o discurso, constitui uma das características fundamentais do seu ser, como foi possível conceber uma *experiência muda*? Como foi possível conceber uma experiência anterior à linguagem e à comunicação por ela veiculada e sobre a qual, apenas *posteriormente*, se viria a articular o próprio discurso?<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Notemos que as expressões coloquiais são, neste como em muitos outros casos, extremamente elucidativas. Posso dizer, de modo a ser imediatamente compreendido: "o meu filho ainda não fala"; mas se disser "o meu gato *ainda* não fala", o interlocutor necessariamente duvidará ou da minha competência linguística ou da minha competência zoológica. Na verdade, para um humano a sua relação com a linguagem é uma estrutura de tal modo essencial que o facto de não falar não revela uma simples ausência de relação com a fala, mas uma *relação por defeito, por privação*.

No mesmo sentido o que afirma D. BOUVET em "La parole de l'enfant sourd" (citado por O. REBOUL em *Introduction à la Rhétorique*, P.U.F., 1994, p. 106): "é por referência à actividade da fala que o filho do humano é situado: a palavra 'enfant' (francês) é formada de duas unidades *in e fari* que significam 'não falar'. É pois a partir de uma *falta*, de uma *ausência* que a criança é percebida".



A nossa questão consistirá pois, não em justificar uma concepção discursiva ou enunciativa da experiência, mas em tornar patente a estrutura a partir da qual é possível *derivar uma concepção muda* dessa mesma experiência.

Se a experiência é sempre já experiência no mundo e num mundo articulado pela linguagem, então podemos falar de uma *estrutura enunciativa da experiência*, estrutura sempre presente em qualquer enunciado de experiência. Esta é a estrutura *enquanto que* ou *enquanto tal* (hermenêutica) – a *estrutura fundamental da experiência*.

O ente encontrado na mais simples percepção não nos põe face a meros *dados sensíveis* encerrados sobre si, mas surge já sempre *interpretado* como *algo enquanto algo*, isto é, segundo a estrutura *enquanto tal*. O ente encontrado na experiência surge *enquanto árvore*, *enquanto automóvel*, *enquanto livro*, etc., mas nunca na sua pura entidade.<sup>3</sup>

A experiência no mundo nunca nos coloca perante simples dados sensíveis; ela é sempre já orientada pela linguagem e pela situação em que nos encontramos. Há sempre na experiência uma antecipação de sentido; o ente que encontro nunca é um diverso sensível informe, um X indeterminado. "Não ouço sons, mas a canção da cantora", "não vejo cores, mas superfícies coloridas", diz-nos Husserl. Se podemos falar de dados sensíveis, não são eles, no entanto, que nos dão acesso ao mundo; ao inverso, tais dados apenas podem adquirir sentido a partir do mundo, pressupondo-o.

Poderemos dizer, no limite, que o mais simples olhar é já orientado: não dizemos o que vemos, mas vemos o que dizemos.

Se a afirmação da estrutura *enquanto que*, como estrutura fundamental da experiência, pode parecer algo de abrupto e mesmo insólito, recordemos que tal estrutura se encontra inserida num longo passado filosófico.

Aristóteles, ao estabelecer a hierarquia das ciências teóricas, caracteriza a Filosofia Primeira como a ciência que estuda o ente *enquanto* ente, a Física como a ciência que estuda o ente *enquanto* dotado de movimento e a Matemática como a ciência que estuda o ente *enquanto* formas separadas (abstraias do movimento). Esta tradição é recolhida pela Escolástica Medieval igualmente no que se refere à classificação das ciências: é o *in quantum* que permite articular e distinguir o objecto material (*subiectum*) do objecto formal (*obiectum*) (a Metafísica seria a ciência do *ens in quantum ens*).

---

<sup>3</sup> Recordemos que para os Escolásticos a substância nunca se dá na sua substancialidade, mas apenas segundo os seus atributos ou determinações.

Muito mais próximo de nós, L. Wittgenstein quando afirma que "uma proposição só pode dizer *como* uma coisa é, não *o que* ela é" (*Tractatus Logico-Philosophicus*, 3. 221, trad. port. M. S. Lourenço, Gulbenkian, Lisboa, 1987), está igualmente a apresentar de modo implícito uma interpretação da referida estrutura. A própria distinção fregeana entre *Sinn* e *Bedeutung* implica a estrutura *enquanto que*.

O mesmo poderemos dizer a propósito da distinção apresentada por Husserl nas *Investigações Lógicas* (5ª Investigação) entre objecto intencional e *matéria intencional* do acto.

O modo como a estrutura *enquanto que* é pensada – e é pensada necessariamente de modo implícito ou explícito – vai desempenhar um papel determinante em todo o pensamento filosófico, nomeadamente na concepção do mundo, da experiência e do conhecimento.

O estudo da estrutura *enquanto que* implica um duplo aspecto na sua abordagem: como estrutura *hermenêutica* (ante-predicativa e pré-objectiva) que permite encontrar o ente no *estado de descoberto*; como estrutura *apofântica* (predicativa e objectivante) que nos coloca já face ao *objecto*.

Para que a experiência possa encontrar o ente no *estado de descoberto* será necessário encarar a estrutura *enquanto que hermenêutica* segundo uma tripla articulação: '*para que*'; '*com que*'; '*enquanto tal*'. É apenas em função de um '*para que*' que o ente '*com que*' me encontro pode surgir '*enquanto tal ou tal*' (o que determina a sua '*talidade*').

Exemplifiquemos: 1) "a árvore é alta"; 2) "o martelo é pesado"; 3) "a rocha é dura".

No primeiro caso, "a árvore é alta": é apenas se me encontro sentado no escritório e pretendo observar algo que se passa ao longe no horizonte, é que árvore que aparece através dos vidros da janela surge *enquanto* alta, se me obstrui total ou parcialmente a visão do que pretendo observar. É apenas em função da visão longínqua (*para que*) é que o ente *com que* me encontro (árvore) surge *enquanto* alta – é *descoberto enquanto* tal ou tal.

Considerando agora o exemplo "o martelo é pesado": é apenas em função da tarefa que me proponho realizar (*para que*) é que o ente *com que* me encontro (martelo) surge *enquanto* pesado. Naturalmente, se me proponho reparar um relógio de pulso (*para que*) com um martelo de pedreiro (*com que*) este surge '*enquanto*' demasiado pesado. Ao inverso, se com o mesmo martelo pretendo espetar no solo uma estaca de grandes dimensões, ele surgirá '*enquanto*' demasiado leve.

O mesmo poderíamos dizer a propósito do terceiro exemplo.

Notemos que estes três momentos, embora sempre implícitos em qualquer acto enunciativo, não necessitam de ser explicitamente tematizados. Normalmente apenas a *talidade* (o estado de descoberto do ente), que é evidenciada pela estrutura *enquanto que*, é considerada de modo temático.

No entanto, este é para nós o ponto essencial, em nenhum dos casos referidos se trata de uma pura constatação. *Nenhum dos exemplos apontados pode ser encarado como um simples enunciado predicativo.*

A análise dos enunciados referidos, efectuada através do simples estudo da relação estabelecida entre *sujeito* e *predicado*, revela-se manifestamente insuficiente para determinar as suas *condições de verdade*, o seu sentido. *O 'estado de descoberto' ("alta", "pesado", "dura") não é uma propriedade do objecto ("árvore", "martelo", "rocha") de modo a poder ser descrito pela atribuição de um predicado a um termo sujeito que refere esse objecto.*

Será apenas em *conformidade* com um *possível comportamento* humano – enquanto obstrui a visão, ou enquanto possível mastro de um navio, por exemplo – que o ente encontrado (*árvore*) é descoberto enquanto tal (*"alta"*); mas esse *estado de descoberto* não pode ser considerado como uma *sua propriedade* ou *determinação ôntica*. O mesmo se passa relativamente ao *estado de descoberto* "pesado" com que o martelo é encontrado; o martelo surge enquanto demasiado pesado ou não suficientemente pesado, não como sua *propriedade intrínseca*, mas em *conformidade* com a tarefa a realizar.

Sublinhemos que não se trata de uma mera ambiguidade de termos, nem de imprecisão contextual. Ainda que os elementos indexicais, os traços dependentes do contexto, fossem precisados, a mesma impossibilidade mantinha-se. Teríamos então: "esta árvore é alta", "este martelo é pesado", etc., mesmo determinando o tempo e o lugar da enunciação nada adiantaríamos à dificuldade em discussão.

Nunca as simples relações de *referência* e *predicação* permitiriam determinar as *condições de verdade* dos enunciados referidos, isto é, o seu sentido<sup>4</sup>.

Poderemos assim afirmar que o *mais simples enunciado de experiência, que veicula o estado de descoberto do ente encontrado, é ante-predicativo*. Agora bem, se considerarmos como *objecto o sujeito de possíveis predicados*, então ele é igualmente *pré-objectivo*.

<sup>4</sup> Naturalmente que, do ponto de vista puramente sintáctico (gramatical), poderemos sempre descrever os enunciados em questão como relação de *sujeito* e *predicado*; no entanto, do ponto de vista *semântico* a sua caracterização através da referência e predicação mostra-se claramente insuficiente, uma vez que não permite determinar as suas *condições de verdade*.

A experiência não conduz directamente ao *objecto*; o que é encontrado de modo imediato na experiência deverá antes ser caracterizado como *ente disponível* ou como *utensílio*, isto é, ente *intramundano*. Deste modo, deveremos afirmar que a experiência não tem fundamentalmente, e muito menos exclusivamente, uma *dimensão teórica*. Uma *dimensão de conhecimento*. O sujeito da experiência não pode ser caracterizado essencialmente como sujeito cognitivo; ao inverso ele encontra o ente comportando-se de forma *prática* ou mesmo *poética* (artística). O estudo da experiência deve abandonar o ponto de vista que privilegia, de modo unilateral, o seu papel cognitivo.

Na verdade, o papel privilegiado concedido à dimensão cognitiva é pré-orientado, explícita ou implicitamente, pela preocupação de fundamentar o conhecimento científico, como vimos já em Aristóteles. No entanto nada justifica tal privilégio, apresentando-se as dimensões *prática e poética* como fundamentais, exigindo igualmente um estudo mais detalhado, sem implicar qualquer posição de subordinação face ao teórico.

O que a estrutura 'enquanto hermenêutica nos esclarece, devido ao seu carácter ante-predicativo e pré-objectivo, é que o mais simples enunciado de experiência nunca nos coloca face ao ente interpretado como objecto, mas reenvia para "*fora dele*", para o mundo; por isso o caracterizámos como *intramundano*.

Verifica-se um duplo reenvio para "além" do ente: por um lado, para as *possibilidades de ser do homem* para os possíveis comportamentos humanos; por outro, para o *mundo como horizonte dessas possibilidades*. Só a partir deste duplo reenvio o ente pode ser encontrado *enquanto tal ou tal, no estado de descoberto*.

Notemos que mesmo a mais simples indicação ostensiva, como, por exemplo, "este livro", "este cinzeiro", "este gelo", implica já este duplo reenvio.

É apenas na medida em que a *leitura* é uma *possibilidade de ser* do homem, um possível comportamento no mundo, é que o ente com que me encontro pode surgir *enquanto* livro. O mesmo poderemos dizer relativamente a "este cinzeiro", que reenvia para o acto de fumar como possibilidade e condição deste encontro; no idioma esquimó existem dezasseis vocábulos distintos para designar o "objecto" que referimos como "gelo", consoante se encontra mais ou menos afastado do estado de fusão.

Numa cultura arcaica, que desconhecesse a escrita (ou o hábito de fumar) onde ler não seria uma possibilidade, o ente encontrado (livro para nós) surgiria sempre segundo a estrutura *enquanto tal ou tal*, nunca como um X indeterminado; mas não poderia surgir enquanto 'livro',

enquanto 'cinzeiro', etc. isto é, seria encontrado como um ente disponível, mas não como utensílio de leitura (eventualmente como possível combustível para alimentar fogueiras; possibilidade essa que, como se sabe, infelizmente nem sempre exclui necessariamente a possibilidade de leitura).

A afirmação de que a estrutura enunciativa da experiência reenvia para as possibilidades de ser do homem e para o mundo como horizonte dessas possibilidades, justifica assim o que dissemos: a saber, que a experiência é sempre e já *experiência no mundo*: ela não inicia, de modo inaugural, a nossa relação ao mundo. Deste modo, a *experiência implica sempre uma pré-compreensão do mundo*, ante-predicativa e pré-objectiva que pré-orienta a própria experiência. (Pré-compreensão e não simplesmente compreensão porque não se trata de uma compreensão *temática*, mas de uma compreensão apenas vivida não formulando um verdadeiro conhecimento).

Ora, *esta pré compreensão do mundo é veiculada por uma tradição*, no seio do qual o homem sempre se encontra<sup>5</sup>.

Na verdade, ao rejeitar a concepção de uma "experiência muda", será necessário reconhecer que a nossa relação ao mundo é sempre já orientada por informações e comportamentos que nos foram transmitidos e que não encontram a sua origem exclusiva nos pretensos "dados" de experiência. Grande parte do que sabemos e pressupomos sobre o mundo não foi por nós directamente experienciado, foi transmitido por *tradição* e, no entanto, *constitui condição da própria experiência*: é sempre no seio deste horizonte, já pré-orientado por uma *tradição*, que a experiência é possível.

### III

Através do estudo da estrutura enunciativa da experiência vimos que o momento estrutural *enquanto* (hermenêutico) reenvia para além do ente encontrado: para as *possibilidades (fáticas)* de ser do homem e para o mundo como o horizonte dessas possibilidades, mais ainda, para uma *tradição* e para a *pré-compreensão do mundo* por ela veiculada.

Agora iremos ver, através do estudo da *interpretação predicativa do enunciado* – interpretação privilegiada desde Aristóteles, através da primazia concedida ao *Logos apofântico* – que uma profunda alteração se vai dar no momento estrutural *enquanto*, alteração de profundas e durá-

<sup>5</sup> Notemos que o duplo reenvio da estrutura enunciativa da experiência – para as possibilidades de ser humanas e para o mundo como horizonte dessas possibilidades – mostra o carácter originariamente indissociável dos níveis *sintáctico*, *semântico* e *pragmático* de todo o acto de linguagem.

veis consequências filosóficas. Veremos surgir as categorias fundamentais de *substância* e de *objecto* e, correlativamente, a relação ao *mundo* e a uma *tradição* tornar-se *incompreensível*.

Quando o *estado de descoberto* do ente, a talidade, é encarada como um *predicado* e o *ente encontrado* como um *sujeito* de predicados, isto é, quando se *efectua a interpretação predicativa* do enunciado, só então se pode constituir algo como um *objecto* com as suas *propriedades*.

Pela predicação o ente descoberto é agora determinado como *sujeito* de predicados, isto é, como *objecto*; não já como *ente disponível* ou utensílio *intramundano*. A mostraçã do ente 'com que' havia uma tarefa a efectuar transforma-se em enunciado (juízo) *sobre* o ente encontrado.

É apenas na medida em que o estado de descoberto é interpretado como *predicado* que o ente descoberto se pode constituir como *objecto*, como sujeito de predicacões. É pois *pela predicação que se constitui a objectualidade do objecto*.

Mas com a constituição do objecto opera-se uma profunda alteração na estrutura *enquanto que* (hermenêutica). A talidade deixa de ser *o que descobre o ente* para passar a ser um simples predicado, entre outros, do objecto. O ente, por sua vez, enquanto objecto é agora o *fundamento* da talidade (agora propriedade) enquanto suporte de predicados<sup>6</sup>. A talidade enquanto *propriedade* do ente, torna-se então apenas num *ponto de vista parcial sobre o ente*, na medida em que este admite uma multiplicidade de outras propriedades; *o estado de descoberto deixa de ser o que permite o acesso ao ente para já o pressupor*.

Deste modo, o enunciado "a árvore é alta" visaria agora *apenas* a árvore *enquanto* alta, mas ela possuiria igualmente uma multiplicidade de outras determinações como a espessura, o peso, a forma, etc. determinações que não seriam actualmente encaradas devido à *parcialidade* do

---

<sup>6</sup> Notemos que se na lógica matemática, de inspiração fregeana, se aparenta dar primazia ao predicado em matéria de conhecimento (por exemplo, no cálculo de predicados de 1ª ordem), como sendo o que permitiria o acesso ao ente, por contra é bem o ente, a variável (x), aparentemente subordinada, que surge como o fundamento dos predicados, pelo menos quando quantificada. Em "Sobre o que há" diz-nos Quine: "até agora sustentei que podemos usar significativamente termos singulares em enunciados sem necessidade de supor que há umas entidades que aqueles termos pretendem nomear. Sustentei igualmente que podemos usar termos gerais, predicados por exemplo, sem necessidade de conceder que sejam nomes de entidades abstractas", por contra, agora esta "é essencialmente a única via em virtude da qual podemos contrair compromissos ontológicos: o nosso uso das variáveis ligadas" e ainda "ser assumido como entidade significa pura e simplesmente ser assumido como valor de uma variável" in *From a Logical Point of View*, p. 38/9.

No mesmo sentido podemos interpretar a afirmação de Frege, segundo a qual os *objectos* são *saturados* e os conceitos *insaturados*; assim como a *completude* do particular e a *incompletude* do universal, defendida por P. STRAWSON in *The Individuals*, p. 210.



nosso ponto de vista. *A estrutura enquanto, referida à talidade como predicado, não exprime agora mais do que a parcialidade de um predicado entre outros.*

Poderemos dizer que, com a constituição do objecto se dá uma *contracção* no próprio ente disponível. A talidade que descobre o ente na estrutura hermenêutica da experiência reenvia, como vimos, quer para os possíveis comportamentos, quer para o mundo como horizonte desses comportamentos. Agora, a nível *objectivante*, a talidade enquanto simples ponto de vista parcial sobre o objecto *reenvia apenas para o ente* que lhe serve de *fundamento*; a própria disponibilidade do ente é encobera. O ente, enquanto objecto, torna-se algo de *subsistente, autónomo*, cortado de todas as referências ao mundo e às possibilidades de ser no mundo humanas. O ente intramundano *fica isolado do mundo que o rodeia* e, encerrado em si mesmo, surge como *sujeito autónomo de propriedades*, propriedades de que ele próprio é o fundamento. Tomado como simples *substracto de propriedades* o ente torna-se *substância*.

Correlativamente o ente, como substância, será o *fundamento de todo o discurso* (enunciado) que sobre ele possa ser proferido, enquanto fundamento de todos os possíveis predicados<sup>7</sup>. Assim o lugar de verdade pode agora ser determinado como *juízo*, enquanto adequação, entendida esta como *adequação do predicado ao sujeito*.

Retomando os exemplos anteriormente referidos: "a árvore é alta", "o martelo é pesado", diremos agora: "a árvore tem 3 metros de altura", "o martelo pesa 2 kg.". A *altura* da árvore, o *peso* do martelo deixam agora de reenviar para a direcção do olhar ou para a tarefa a realizar no mundo, para passarem a ser simples *propriedades do objecto* – árvore ou martelo – reenviando apenas para ele como seu fundamento; tudo se passa agora entre o *sujeito e os seus predicados*, entre o *objecto e os seus atributos*.

Ao contrário do que sucedia com a estrutura *enquanto que hermenêutica*, do enunciado de experiência, ante-predicativa e pré-objectiva – onde a referência e a predicação se mostraram manifestamente insuficientes para determinar as condições de verdade do enunciado, reenviando para uma pré-compreensão do mundo veiculada por uma tradição – agora, devido à *interpretação apofântica* (predicativa) da *estrutura enquanto que*, a *referência* e a *predicação* mostram-se suficientes para descrever o 'estado de coisas' em questão e, como tal, determinar as *condições de verdade* do novo enunciado.

---

<sup>7</sup> O enunciado verdadeiro é aquele que é exclusivamente fundado no ente (substância), é como que o seu reflexo. Encontramos aqui o que está na origem da concepção de uma *experiência muda*.

O *juízo*, entendido como predicação, é então o lugar da *verdade apofântica*. A predicação tomada como um todo é *verdadeira* no caso preciso em que o termo predicado se aplica ao objecto a que o termo sujeito se refere. A verdade pode assim ser estabelecida em virtude da referida fundamentação, a saber, como adequação do predicado ao referente do sujeito<sup>8</sup>.

Retomando a categoria de *substância*. Vimos que o ente tomado como substância já não reenvia para nada além de si mesmo; já não reenvia para as possibilidades de ser do homem, nem para o mundo como horizonte dessas possibilidades. Mas tal implica que se efectue como que um *curto-circuito relativamente à pré-compreensão do mundo e à tradição que a veicula*, e que mostrámos ser condição da própria experiência. A experiência e o mundo – se de mundo se pode ainda falar – deveriam agora ser compreendidas única e exclusivamente a partir da *substância*.

A interpretação apofântica da estrutura da experiência tem assim uma dupla consequência: por um lado coloca a experiência perante o ente interpretado como substância, como algo autónomo, isolado, simplesmente em-face, acessível à *intuição teórica*; por outro, *devido ao cancelamento da tradição e da pré-compreensão do mundo, o mundo deixa de ser o horizonte onde se desenvolve a experiência*.

A *experiência deixou de ser compreendida como experiência no mundo* para passar a ser entendida como experiência da substância<sup>9</sup>.

#### IV

Precisamente a dupla consequência a que acabamos de nos referir faz-se sentir com clareza na obra de Aristóteles. A tradição, veiculando uma pré-compreensão do mundo, vai ser *expulsa* da filosofia, pelo menos da filosofia em sentido forte, da filosofia teorética. Mas é exactamente esta recusa que vai originar uma dificuldade fundamental no pensamento do Estagirita, dificuldade que, paradoxalmente, nos vai permitir determinar o âmbito da Poética e da Retórica.

Precisemos esta dificuldade: por um lado, o *Logos* apofântico pres-

---

<sup>8</sup> ARISTÓTELES – *Metafísica* IV, 1011b 26 e 1012a 4.

<sup>9</sup> Só então, *devido a esta radical incompreensão, poderá adquirir sentido procurar a origem da nossa relação com o mundo*; só agora esta relação se pode tornar problemática. Só uma vez que o acesso ao mundo, anteriormente assegurado pela pré-compreensão veiculada por uma tradição, foi *colocado fora de circuito* pela interpretação apofântica da experiência, só então se poderá colocar com aparente sentido a questão que interroga: "como temos acesso ao mundo?" "Que é *dado* e o que *não é dado*?"

supõe *implicitamente* a pré-compreensão do mundo veiculada por uma tradição; por outro lado, ao dar, de modo *explícito*, a primazia exclusiva, do ponto de vista filosófico/científico, ao *Logos* apofântico (ao enunciado predutivo), a tradição e a pré-compreensão do mundo não podem ser tratadas filosófica/cientificamente.

Mas tal não significa que a tradição e a pré-compreensão sejam pura e simplesmente evacuadas do pensamento aristotélico, elas vão surgir, mas destituídas da dimensão de verdade, isto é, como discurso poético e retórico. Na verdade surgem, mas surgem "domesticadas" não ameaçando já o primado do filósofo, porque subordinadas à própria filosofia.

Recordemos que, segundo Aristóteles, a Poética e a Retórica, ao inverso da filosofia teórica, não se encontram enraizadas no ente como substância, mas dirigem-se primordialmente a um *auditório*. O discurso do orador, assim como a tragédia e a epopeia, apenas adquirem o seu sentido próprio em relação a um público ao qual se dirigem. Para a Retórica é mesmo o tipo de auditório perante o qual o discurso é pronunciado, que permite classificar os diversos tipos de discurso: "necessariamente o auditor é ou espectador ou juiz e, se juiz, é-o das coisas sucedidas ou das que vão suceder. Há quem julga sobre as coisas futuras como membro da assembleia, e quem julga sobre as coisas já sucedidas, como juiz; e quem julga a capacidade: o espectador; de maneira que necessariamente resultam três géneros de discursos retóricos: deliberativo, judiciário e epidíctico." (*Retórica* I-3, 1358a). Quanto à Poética "o espectáculo cénico há-de ser necessariamente uma das partes da tragédia" (*Poética* 6, 1449b 31), uma vez que ela visa essencialmente suscitar o terror e a piedade no *público*, provocando a catarse.

Vemos assim que, ao inverso da filosofia contemplativa, *monológica* e, no limite, muda, a Poética e a Retórica se situam necessariamente num espaço *comum*, num espaço de *diálogo*. O que o auditório pensa e conhece é fundamental para este género de discurso. O orador deve mesmo saber adaptar o seu discurso aos diversos *auditórios*, consoante os conhecimentos e sentimentos que presumptivamente lhes atribui. Um discurso deliberativo, por exemplo, visando conduzir uma assembleia a tomar determinada decisão política, não poderá ser redigido e pronunciado do mesmo modo que um discurso forense efectuado perante um tribunal. *A existência de pressupostos comuns a locutor e auditório é condição necessária do próprio discurso*. Diz-nos Aristóteles: "a retórica é correlativa (*antístrophos*) da dialéctica, pois ambas versam coisas que, de algum modo, são conhecidas por todos e não as delimita ou inclui nenhuma ciência. Por isso todos, em algum grau, participam de ambas." Mas, por sua vez, a poesia épica e trágica só são possíveis igualmente

porque "os poetas representam a opinião comum, como nas histórias que contam acerca dos deuses; essas histórias talvez não sejam verdadeiras, nem melhores; talvez as coisas sejam como pareciam a Xenófanes, no entanto, assim as contam os homens." (*Poética* 25, 1460b 33).

Deste modo, tanto a *Poética* como a *Retórica* não se podem considerar ciências, elas não se pretendem um reflexo do real, não se fundam numa experiência muda da substância e, na verdade, não possuem mesmo um objecto determinado como qualquer verdadeira ciência. "A retórica é algo que cresceu junto à dialéctica e ao estudo dos costumes ou caracteres ... pois nenhuma das duas é ciência cujo objecto seja como algo de determinado, mas <são> como certas faculdades de procurar razões." (*Retórica* I, 2, 1356b, 1358a).

Para a *Poética* e para a *Retórica*, porque se situam ambas essencialmente no espaço do *diálogo*, o *primado do Logos apofântico já não é pertinente*; o enunciado predicativo, enraizado na experiência da substância e arbitrariamente, de modo atomístico, isolado do *diálogo*, não pode já ser considerado como paradigma. É sintomático que Aristóteles na *Poética*, quando nos fala do pensamento e dos modos de elocução do actor, afirme: "quanto à elocução, há uma parte dela, constituída pelos respectivos modos, cujo conhecimento é próprio do actor e de quem faça profissão dessa arte, que consiste em saber o que é uma ordem ou uma súplica, uma explicação uma ameaça, uma pergunta, uma resposta e outras que tais." (*Poética* 19, 1456b 7). Uma 'ameaça', uma 'ordem', uma 'súplica', uma 'pergunta', uma 'resposta', tudo discursos ou enunciados significativos (*semântikos*), mas não predicativos, *visando o diálogo e a comunicação, mas não, em termos aristotélicos, a verdade*.

A *Poética* e a *Retórica*, não sendo ciências, não visam a verdade; elas centram-se apenas sobre o *possível e o verosímil*. Com efeito, o poeta deve pretender "representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade" (*Poética* 9, 1451a 37). A 'necessidade' é aqui entendida como necessidade que deriva da intriga e que se integra na tragédia considerada como um todo orgânico, com princípio, meio e fim. O poeta deve então imitar acções que "sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo." (1451a 30). Do mesmo modo que o orador se deve preocupar com as coisas "sobre que versam juízos e reflexões que admitem também ser de outro modo; porque as coisas sobre que se actua, delibera ou considera, são todas da ordem dos factos e nenhuma delas é, por assim dizer, necessária." (*Retórica* I-2, 1357b e 4, 1359b). Nos *Tópicos* diz-nos Aristóteles que "em filosofia é necessário

tratar as questões segundo a verdade, mas em dialéctica <e em retórica> apenas segundo a opinião" (*Tópicos* I 105b) e deste modo "seria tão absurdo aceitar de um matemático discursos simplesmente persuasivos como exigir de um orador demonstrações invencíveis." (*Ética a Nicómaco* I 1094b). A Poética e a Retórica deverão renunciar à verdade sobre as coisas em proveito do apenas *verosímil*, isto é, *da opinião comumente admitida*.

Pretenderá Aristóteles, deste modo, contrapor a validade objectiva das ciências teoréticas, visando a verdade, face à validade apenas *subjectiva* da Poética e da Retórica? Pretenderá o filósofo afirmar que enquanto as primeiras se fundam no real e na razão, as segundas encontrariam o seu fundamento na emoção e na sensibilidade? Uma primeira abordagem poderia sugerir uma tal interpretação; com efeito, tanto a Poética como a Retórica pretendem agir emocionalmente sobre o auditério; a primeira sugerindo o terror e a piedade visando provocar a catarse e a segunda visando a persuasão em favor do discurso proferido pelo orador: "a composição das tragédias mais belas não é simples, mas complexa, e além disso deve imitar casos que suscitam o terror e piedade (porque tal é o fim próprio desta imitação)" (*Poética* 13, 1452b 31 e 1452b 1); por sua vez, os argumentos utilizados pela Retórica deverão ser de três classes: "os que radicam no carácter daquele que fala, outros que situam o ouvinte em certo estado de ânimo, outros, por vim, do próprio discurso, pelo que significa ou parece significar." (*Retórica* I, 2, 1355b).

Poder-se-ia assim considerar a Poética e a Retórica como simples criações subjectivas, totalmente desligadas do real e do mundo, puras obras da fantasia. Elas encontrariam o seu fundamento em subjectivos e imaginários 'estados de alma' do sujeito. Embora por vezes se tenha deste modo interpretado a concepção aristotélica, tal interpretação apenas exprime o permanente embaraço com que se deparou o pensamento ocidental sempre que pretendeu estabelecer de modo claro as relações entre filosofia/ciência e literatura/arte em geral. O espaço literário, mesmo quando delimitado pela oposição entre filosofia e belas-letas, sempre se apresentou extremamente nebuloso, com forte pendor ora subjectivante ora formalizante. Segundo pensamos, esta dificuldade, nunca verdadeiramente elucidada, encontra a sua origem no primado indiscutido e permanentemente atribuído ao *Logos* apofântico. Se só este é passível de verdade, então todo o outro discurso necessariamente surgirá em posição subordinada quanto à verdade e valor objectivo. Poderemos dizer que desde Aristóteles o discurso não apofântico sempre surgiu como o impensado e o impensável da filosofia ocidental ou se se preferir, ele só poderia ser pensado negativamente, como o não-apofântico, por relação

ao apofântico, como *destituído de verdade*, por relação à concepção apofântica da verdade; necessariamente numa posição subordinada.

Ora, segundo Aristóteles, a obra poética ou retórica não aparece como algo absolutamente separado do mundo, resultado de um misterioso acto de criação *ex-nihilo* apenas existente na fantasia do poeta. Recordemos que o Estagirita não trata, pelo menos nos textos conservados, da poesia lírica. Na verdade, a poesia ou a oratória tratam das *possibilidades de ser humanas e de uma determinada compreensão humana do mundo*, só que o fazem de modo não teorético ou científico. É este o único âmbito que Aristóteles lhes reserva, mas que lhes reserva com necessidade.

Para o filósofo a *referência ao mundo da obra poética ou retórica* é uma constante como o mostra claramente a importância fundamental concedida ao *auditório e à tradição*. A referência ao auditório é essencial porque só ela permite o acesso à *opinião comumente aceite*, só ela permite o *consenso*, condição da eficácia de todo o discurso não científico. A objectividade do discurso, que nas ciências teoréticas é garantida pelo enraizamento na experiência do ente, é agora alcançada através da opinião comum ao auditório. Assim, o que opõe ciências teoréticas, por um lado, e Retórica e Poética, por outro, não é a relação de objectividade das primeiras face à subjectividade das segundas, mas o carácter *monológico e impessoal* da filosofia científica perante o carácter essencialmente *dialógico* da Poética e da Retórica; umas fundam-se nas coisas, outras na comunidade do discurso, no carácter trans-subjectivo do diálogo. Notemos que quando Aristóteles opõe a *verdade e necessidade* da ciência à *verosimilhança e possibilidade* da poesia e da oratória, o que está de facto em causa é a aceitação comum, poderíamos dizer, tendencialmente universal, do verosímil; com efeito, "na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade" (*Poética* 25, 1461b 10 e 24, 1460a 26) pois só o primeiro pode pretender atingir o consenso e, como tal, persuadir.

Assim, se nos interrogarmos sobre que âmbito poderá ter o discurso não científico, destituído de verdade, no caso o discurso poético e retórico, para além do aspecto meramente formal ou subjectivo; que relação terá ao mundo uma vez que não possui um objecto material próprio; poderemos responder que o *âmbito exacto onde se desenvolvem a Poética e a Retórica é o domínio da tradição e da pré-compreensão do mundo* por ela veiculada. São elas que tornam patente o que no discurso científico, através do primado exclusivo do *Logos* apofântico, tinha sido excluído ou, pelo menos, tornado implícito. Será esta a resposta à primeira questão que formulámos no início do nosso trabalho.

Vejamos agora brevemente o que nos diz a Poética sobre conceitos 'chave' como *mito, tradição e mimésis*. Se para Aristóteles "o mito é o



princípio e como que a alma da tragédia", ele é ainda "imitação de acções e por mito entendo como a composição dos actos ... o elemento mais importante é a trama dos factos, pois a tragédia não é imitação de homens mas de acções e de vida." (1450a). Devem-se imitar, para permitir reflectir sobre elas, as possibilidades de ser humanas, as suas acções possíveis. Mas nem todas as possibilidades são dignas da tragédia ou da epopeia. Com efeito, "quando buscavam situações trágicas os poetas as encontraram, não por arte, mas por fortuna, *nos mitos tradicionais*, não tendo mais que acomodá-los a seu "propósitos" (*Poética* 1454a). As possibilidades humanas dignas do poeta trágico ou épico são aquelas veiculadas pela *tradição*, talvez porque apenas nelas como que se condensa uma visão do mundo. Deste modo, "os mitos tradicionais não devem ser alterados, e fazer por exemplo, que Clitemnestra não seja assassinada pelo filho e Eurífila por Alcmeón. Contudo o poeta deve usar artisticamente *os dados da tradição*" (*Poética* 1453b). Cremos ser este o verdadeiro alcance da *mimésis*; o discurso poético, ao inverso do discurso científico, embora não se encontre fundado num objecto material e, como tal, seja destituído de verdade, não se deverá apresentar como uma simples criação autónoma que, de algum modo, pairara no ar, desenraizado, ignorando a tradição. A *mimésis* teria por função articular as mais extremas possibilidades humanas com o verosímil aberto pela tradição.

Naturalmente que um aristotélico de estrita obediência não aceitaria grande parte das nossas considerações, mas isso conduz-nos directamente à *segunda questão* que formulámos: "a hierarquia estabelecida por Aristóteles (entre filosofia e poesia) e mantida ao longo de grande parte da filosofia ocidental, poderá considerar-se pertinente?"

A resposta a esta questão está implícita em tudo o que dissemos. Recordemos apenas que para que 'o estado de descoberto' do ente se possa constituir em predicado é necessário que tenhamos já acesso prévio a ele – acesso facultado pelo momento hermenêutico, ante-predicativo e pré-objectivo. A *estrutura enquanto apofântica é fundada na estrutura enquanto hermenêutica*. Se a predicação, que permite o *Logos apofântico* só é possível a partir de uma pré-compreensão do mundo veiculada por uma tradição, então a filosofia teórica (predicativa) só é possível a partir de uma resposta prévia (temática ou não) a tais questões. O primado do filósofo poderia então ser ameaçado.

Estaria Aristóteles certo ao afirmar que "nada há de comum entre Homero e Empédocles a não ser a metificação"? (*Poética* 1447b) estaria o vulgo errado ao denominar ambos por "poetas"?

Mas seria a filosofia grega – e o próprio Aristóteles – pensável sem Homero? ou Hesíodo?

## RÉSUMÉ

DISCOURS SCIENTIFIQUE ET POÉTIQUE  
DANS LA PHILOSOPHIE D'ARISTOTE

On prend comme point de départ la distinction aristotelicienne entre *Logos apophantikos* (discours prédicatif vrai ou faux) et *Logos semantikos* (discours qui possède une signification, mais n'est ni vrai ni faux) – Aristote – *De L'Interprétation*, 4, 17a. Cette distinction conduit Aristote à faire la séparation du discours scientifique, passible de vérité, des sciences théorétiques – et du discours non-scientifique, dépossédé de vérité – Rhétorique et Poétique. Le discours scientifique (théorique) aurait, d'après Aristote, une primauté indiscutable.

Dans le présent travail on défend que le discours prédicatif (*Logos apophantikos*) est subordonné au discours non-prédicatif, qu'il présuppose. C'est l'étude de la structure "en tant que" (structure de l'expérience – *Als Struktur*) qui le montre. La structure "en tant que" apophantique s'enracine dans l'expérience de la substance. La structure "en tant que" herméneutique renvoie à une dimension communicative (tradition et pré-compréhension du monde).

Cette dimension communicative du discours devient ignorée quand on donne une primauté exclusive au *Logos apophantikos*, à l'expérience (muette) de la substance. Par contre, la dimension communicative du discours est bien présupposée, de façon explicite, par Aristote lui-même, dans la *Rhétorique* et la *Poétique*, bien qu'il la considère subordonnée.

On demande s'il est possible de soutenir la subordination de la Rhétorique et de la Poétique à la Philosophie théorique, alors que le *Logos apophantikos*, chemin conducteur de la pensée d'Aristote, devient lui-même subordonné (dérivé).

# **'IDEIA POÉTICA' E 'IDEIA FILOSÓFICA'. SOBRE A RELAÇÃO ENTRE POESIA E FILOSOFIA NA OBRA DE ANTERO DE QUENTAL**

***Leonel Ribeiro dos Santos***

Universidade de Lisboa

"Não nos espantemos, que uma coisa é o poeta a outra o filósofo ainda que sejam a mesma."

FERNANDO PESSOA, *Poemas Completos*  
de Alberto Caeiro, Lisboa, Presença, 1994, p. 41

## **1. Estado da questão**

O problema da relação entre poesia e filosofia, na obra de Antero de Quental, tem sido frequentemente abordado, de forma mais ou menos directa, pelos anteroanistas. Mas, de um modo geral, tem-no sido a partir de uma prévia decisão, nem sempre declarada, acerca do que é ou deve ser a filosofia e o discurso filosófico, a poesia e o discurso poético. A partir, portanto, de um ponto de vista exterior quer ao entendimento que o próprio Antero fazia da natureza da poesia e da filosofia, quer ao contexto histórico-filosófico em que a sua obra foi produzida, o qual, como veremos, foi marcado por uma profunda transformação não só do estatuto como do próprio género literário de expressão do pensamento filosófico.

fico e poético, transformação esta que, levando a ultrapassar a rígida determinação de fronteiras entre esses dois domínios, permitiu reconhecer a essencial solidariedade, ou mesmo a originária unidade, que existe entre todas as formas da criação espiritual, e mormente entre a filosofia e a poesia.

A abordagem do problema complica-se devido ao facto de os intérpretes não se entenderem quanto à caracterização da obra e personalidade de Antero. As questões de desentendimento podem reduzir-se às seguintes:

1) Qual o valor, respectivamente, da obra poética e da obra filosófica de Antero? Dependem uma da outra? São autónomas, ou intercomunicantes?

2) Na história literária portuguesa, Antero seria ainda Antero sem a sua obra filosófica? Sê-lo-ia sem a sua obra poética?

3) É a poesia de Antero uma "poesia filosófica" ou "metafísica"? É a prosa filosófica anterior a uma prosa poética? O que é o poético? E, no caso de haver poesia na prosa ou metafísica na poesia, há nisso defeito ou virtude?

4) Se há uma cesura na obra de Antero entre o poeta e o filósofo, passa ela pela biografia do autor ou pela natureza mesma da sua obra e escrita?

Vários intérpretes, comentando ou glosando a confissão de Antero que de si próprio dizia ser alguém que "sempre foi mais poeta do que filósofo"<sup>1</sup>, insistem na constituição essencialmente poética da mente e da obra, mesmo filosófica, de Antero. Tal é o caso de Joaquim de Carvalho e de António Sérgio, entre outros. Seguindo esta mesma linha interpretativa, num ensaio sobre o tema que aqui nos ocupa, Joel Serrão escreveu: "Com excepção parcial de 'A filosofia da natureza dos naturalistas' e ainda dos dois primeiros capítulos das 'Tendências Gerais da Filosofia na segunda metade do século XIX', toda a restante filosofia anterior é, em última instância, de raiz poética e de ambição e de desígnio normativos."<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> ANTERO DE QUENTAL, *Cartas*, organização, introdução e notas de Ana Maria Almeida Martins, Lisboa, Editorial Comunicação, 1989, vol. II, p. 900 (doravante citado como *Cartas*, seguido da indicação do vol.). Os ensaios de Antero, se não for dada outra indicação, serão citados pela edição das *Prosas I e II* (Coimbra, Imprensa da Universidade, 1923 e 1926).

<sup>2</sup> Joel SERRÃO, "Poesia e Filosofia (1881-1890)", *Actas do Congresso Anteriano Internacional*, Ponta Delgada, 1991, p. 14. Veja-se também, de José de Almeida PAVÃO, "Relações entre a poesia e a filosofia em Antero", *ibidem*, pp. 509-520.

Por seu turno, Fernando Pessoa lia a poesia anteriana como uma "poesia metafísica"<sup>3</sup> e, mais recentemente, Nuno Júdice, corroborando a declaração de Antero de que nele o filósofo se exprimiu largo tempo através do canto do poeta, vê no preferencial cultivo da forma poética do soneto o sintoma do espírito essencialmente filosófico que, no fundo, o poeta micalense sempre foi.<sup>4</sup>

Outros há, enfim, que reconhecem a persistência de um conflito no espírito de Antero entre, por um lado, as exigências racionais do filósofo e, por outro, o sentimento do poeta, um conflito que não teve solução totalmente feliz e do qual teria resultado o carácter despido e esquemático da poesia anteriana.

Leia-se, a este respeito, o esclarecido diagnóstico lavrado por Oliveira Martins: "Na luta entre o pensamento de estóico e a imaginação metafísica, o seu espírito atribulado não conseguiu manter o equilíbrio, porque as suas exigências de crítico e filósofo [...] contrariavam ou contradiziam as suas visões de poeta. À maneira que a inteligência se lhe cultivava, que o saber lhe crescia, que a experiência o educava com mais de um caso doloroso ou apenas triste – apurava-lhe a imaginação até ao ponto de ver claramente o que para o comum dos espíritos são apenas concepções do entendimento abstracto. A sua poesia despe-se então de acessórios: não há quase uma imagem; há apenas linhas, mas essas linhas de estátuas incorpóreas têm uma nitidez dantesca."<sup>5</sup>

A poesia quase sem imagens do poeta açoreano seria, por conseguinte, o resultado, não tanto de uma carência, quanto de um intenso trabalho de depuração, em todo o caso compensada pela profundidade e poder dos símbolos, pelo contexto mítico-religioso, ou mesmo pelo regime semântico dos ambientes (o nocturno, o diurno), como Sérgio e outros hermeneutas mais recentes vêm pondo em realce. António Quadros escreve que foi com Antero que entrou na cultura portuguesa moderna a poesia filosófica, com todos os riscos do prosaísmo, do discursivismo lógico-especulativo, do vocabulário difícil, poeticamente árido, que o poeta colhera nas suas leituras de Kant, de Hegel ou de Hartmann. No entanto, segundo o mesmo ensaísta, "a poesia de Antero acaba por

---

<sup>3</sup> FERNANDO PESSOA, *Obra poética e em prosa*, vol. III, Porto, Lello & Irmão Editores, 1986, pp. 182-183.

<sup>4</sup> Nuno JÚDICE, "Prefácio" a: ANTERO DE QUENTAL, *Poesia Completa*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1991, vol. I, p. 10. Júdice aproxima Antero do seu contemporâneo Nietzsche. Veja-se, adiante, p. 120 e nota 78.

<sup>5</sup> OLIVEIRA MARTINS, Prefácio à edição dos *Sonetos Completos*, in: ANTERO DE QUENTAL, *Sonetos*, ed. organizada, prefaciada e anotada por António Sérgio, Lisboa, Sá da Costa, 1984, p. LXXVII.

encontrar... uma via para torneir tal perigo, para reinstaurar-se como *poiesis*, adunando de algum modo o que de prosaico e discursivo por vezes patenteara, a uma estrutura mágica, mítica e até religiosa. Quer dizer, sem deixar de ser filosófica, sem deixar de exprimir uma reflexão sobre os problemas metafísicos e éticos, vem a readquirir um sentido tradicional, assim se salvando no seu conjunto como poesia, embora a muitos se afigure que algumas odes ou sonetos em particular não conseguiram evitar o filosofismo alegórico, a versejação de filosofemas, a utilização do verso de um modo descarnado ou abstractivo.<sup>6</sup> Quadros conclui pela impossibilidade de isolar, no espírito e na obra de Antero, a dimensão poética da dimensão filosófica, pela impossibilidade de atribuir o primado à poesia ou à filosofia.<sup>7</sup>

Enfrentando esta mesma questão, já Eduardo Lourenço<sup>8</sup> sugeria para ela uma espécie de solução de compromisso: a matéria – o conteúdo – dos poemas anterianos seria eminentemente conceptual, o que faz deles uma "poesia de ideias". Mas a forma essa seria poética. O equilíbrio teria sido alcançado mais por instinto do que por sistema, e talvez por isso mesmo o poeta tenha conseguido evitar a clausura da forma poética tanto quanto a rigidez do formalismo conceptual. Nos poemas de Antero, as ideias fluem ágeis e livres, como simples clarões, e nunca são a glosa didáctica de um pensamento sistemático e fixo, por mais que o sugiram ou a ele apontem.<sup>9</sup> Para Lourenço, também a prosa de Antero seria ainda uma prosa essencialmente poética, pois, mais do que exprimir uma tese acerca da realidade, ela exprime um desejo, ou, como já comentava António Sérgio, falando de *Tendências da Filosofia na segunda metade do século XIX*, mais do que o pretendido ensaio filosófico, constitui, sobretudo nas suas mais densas e últimas páginas, um poema ou um hino à virtude e à santidade.<sup>10</sup>

Todas estas diferentes apreciações podem, com igual razão, invocar

---

<sup>6</sup> António QUADROS, "Antero de Quental, do poeta-filósofo ao poeta-religioso. A gesta, a odisseia, a peregrinação", *Actas do Congresso Anteriano Internacional*, Ponta Delgada, 1991, p. 544.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 549.

<sup>8</sup> Eduardo LOURENÇO, "Le destin – Antero de Quental. Poésie, Revolution, Sainteté", *Poesia e Metafísica. Camões, Antero, Pessoa*, Lisboa, Sá da Costa, pp. 138-139.

<sup>9</sup> Um confronto com o contemporâneo José Maria da Cunha Seixas e o seu livro, poeticamente muito pobre, de poemas filosóficos intitulado *O Pantiteísmo na Arte* (1883) seria aqui esclarecedor. A leveza e inspiração dos poemas de Antero contrastam com a aridez e didactismo dos versos do filósofo "pantiteísta" que se esforça por verter o seu "novo sistema" filosófico em forma poética.

<sup>10</sup> António SÉRGIO, *Notas sobre os "Sonetos" e as "Tendências Geraes da Philosophia" de Antero de Quental*, Lisboa, 1909, p. 184.



em seu apoio confissões ou declarações do próprio Antero a respeito do carácter da sua personalidade ou da sua obra. Com frequência fala ele do carácter filosófico dos seus poemas, tanto das *Odes Modernas*<sup>11</sup>, como sobretudo dos *Sonetos*, nos quais reconhece não só o seu testamento poético como também o melhor da sua filosofia.<sup>12</sup> Por vezes, manifesta até o receio de que a qualidade poética dos seus poemas tenha ficado prejudicada pelo facto de eles serem demasiado filosóficos.<sup>13</sup>

Sabido é que, sobretudo nas suas cartas de meados dos anos 80, confessa a alguns amigos a consciência da sua lenta e natural evolução da poesia para a filosofia, secundada pela consciência da falência histórica da arte e da poesia na sua promessa de resolução dos problemas mais fundos da humanidade. Já no soneto "Tormento do Ideal" o poeta exprimira poeticamente a consciência da impossibilidade de a poesia satisfazer as necessidades do seu espírito. Mas o documento mais significativo a este respeito é a carta a Carolina Michaëlis de Vasconcelos, de 7 de Agosto de 1885. Ela constitui o balanço da sua história poética, regista o testamento e a morte do poeta e anuncia o nascimento do filósofo. Tudo isso, porém, não se processou abruptamente, mas no curso de uma vida confusa e agitada por problemas metafísicos e existenciais, que, para dizer a verdade, nem a poesia nem a filosofia se revelariam capazes de resolver. Antero confessa, porém, que sempre foi a inquietação do filósofo, a indagação da Verdade, o que o moveu, mesmo enquanto poeta. Se a expressão que o seu pensamento tomou foi preferentemente a poética, a questão que o urgia essa era desde o princípio inequivocamente filosófica. Demos-lhe a palavra: "Nos mesmos poetas, era o fundo mais do que a forma que me atraía. Mas, na minha impaciência, na minha impetuosidade, saltava dali e a linguagem abstrusa, o formalismo, a extraordinária abstracção de Hegel não me assustavam nem repeliam; pelo contrário: internava-me com audácia aventureira pelos meandros e sombras daquela floresta formidável de ideias, como um cavaleiro andante por alguma selva encantada à procura do grande segredo, do grande fétiche, do Santo Graal, que para mim era a Verdade, a verdade pura, estreme, absoluta... Era uma grande ilusão, como todos os Santos Graais: mas essa ilusão me levou gradualmente da imagem para o pen-

<sup>11</sup> Por exemplo, na Carta a W. Storck (*Cartas II*, p. 837), fala desses poemas como representando "a singular aliança do naturalismo hegeliano e do humanitarismo radical francês" e embora reconhecendo o estilo panfletário de algumas dessas composições, não deixa de apontar que noutras "o tom é mais calmo e patenteia-se nelas a intenção filosófica do livro, vaga sim, mas humana e elevada."

<sup>12</sup> *Cartas I*, p. 314; *Cartas II*, p. 742.

<sup>13</sup> *Cartas I*, p. 314.

samento, fez-me sondar o que toda a alta poesia pressupõe, mas esconde tanto quanto revela, e – para quê encobrir esta minha velha e inveterada pretensão? – fez de mim um Filósofo! um filósofo *manqué*, talvez, porque, afinal, ainda não revelei ao mundo o meu Apocalipse, nem sei se chegarei a revelá-lo [...] Mas, em todo o caso, pretensão ou realidade, o certo é que o filósofo, que por muito tempo só se exprimiu pela boca do poeta, acabou por confiscar, por absorver, por devorar o pobre poeta, e agora que este acabou, impõe-se ao filósofo (para não passar por um assassino gratuito e aleivoso) a obrigação de ser gente por si só e de falar pela própria boca. A colecção dos meus Sonetos é o testamento do pobre poeta que acabou. Entro agora numa fase nova, e tenho jurado consagrar-me daqui em diante, todo e exclusivamente, ao trabalho de coordenação definitiva das minhas ideias filosóficas e, se tanto puder, à exposição metódica e rigorosa das mesmas. Afinal, aquilo de que o mundo mais precisa, nesta fase de extraordinário obscurecimento da alma humana, é de ideias, é de filosofia – e a Poesia, voltando a adormecer nos recessos mais misteriosos do coração do homem, tem de ficar à espera até que o novo Símbolo se desvende e novos Ideais lhe forneçam um novo alimento, lhe insuflam nova vida [...] e então voltará a cantar. O mundo (este mundo) está velho: e a Poesia só está à vontade num mundo novo, jovem, enérgico."<sup>14</sup>

Esta confissão não exprime apenas uma crise ou ruptura existencial e pessoal, mas também a crise da cultura moderna, diagnosticada, aliás, na correspondência e em alguns ensaios<sup>15</sup>, e, para compreendê-la, impõe-se que se tenha em conta a filosofia anteriana da história. É o tema da decadência moral, não já apenas a dos povos ibéricos, mas a de toda a civilização europeia moderna, seja na sua expressão romântica<sup>16</sup> ou na positivista<sup>17</sup>, o que aquela confissão expõe.

Propomo-nos aqui abordar a questão acima enunciada da relação entre poesia e filosofia na obra anteriana. Em primeiro lugar, a partir da reflexão do próprio Antero a respeito da poética do pensamento, da sua ideia acerca da natureza da poesia e da filosofia. Segundo cremos, o problema tem de ser visto no âmbito da concepção da arte e do respectivo significado no contexto da filosofia anteriana da história. Mas tenta-

<sup>14</sup> *Cartas* II, pp. 748-749. Esta carta é corroborada por outras do mesmo ano: a Francisco Machado de Faria e Maia, de 28 de Março, e a Jaime Batalha Reis, de 24 de Dezembro.

<sup>15</sup> Cf. "A poesia na actualidade" (1881), *Prosas* II, pp. 310-325. Cf. a carta a Maria Amália Vaz de Carvalho, de 24 de Dezembro de 1886 (*Cartas* II, pp. 808-809).

<sup>16</sup> Cf. o ensaio "O futuro da música" (1865), *Prosas da época de Coimbra*, pp. 268-272.

<sup>17</sup> Cf. o ensaio "Tendências novas da poesia contemporânea" (1871) e o já citado "A poesia na actualidade", ambos em *Prosas* II.

remos mostrar, seguidamente, como Antero não constitui um caso isolado e que a reconhecida hibridez da sua obra tem a suportá-la uma coerente e suficientemente delineada concepção da poética do espírito que foi partilhada por alguns dos mais significativos representantes da cultura poética e filosófica oitocentista. O caso Antero é exemplar da condição do pensamento e da literatura dos últimos dois séculos, marcada pela crise do discurso filosófico (e – porque não dizê-lo? – também pela crise do discurso poético), da linguagem da filosofia, pela mudança enfim do próprio estatuto do acto filosófico.<sup>18</sup> A filosofia é cada vez menos reconhecida pelo seu parentesco com a ciência e cada vez mais compreendida nas suas afinidades com a arte e a poesia, como emergente de uma mesma "poesia transcendental"<sup>19</sup>, concebida como uma "poesia para além dos limites da experiência".<sup>20</sup>

## 2. A poética anteriana: de como o sentimento devém ideia

Em várias ocasiões – geralmente em Notas de circunstância ou em Introduções a obras de outros poetas, mas também em algumas cartas –, Antero expõe, com brevidade mas nitidez bastante, as linhas gerais de uma concepção da criação poética, coerente e bem amadurecida, que não tem merecido a devida atenção dos intérpretes.

Dessa poética anteriana, todavia nunca sistematizada em obra autónoma, faz parte, em primeiro lugar, a explícita e reiterada rejeição do intelectualismo e formalismo estéticos, para já não falar do convencionalismo e academismo, que constituía a razão das suas diatribes contra o

<sup>18</sup> Hans-Georg GADAMER leu este processo, que na cultura alemã se estende de Herder a Heidegger, sobretudo como um "sintoma de indigência próprio da época pós-hegeliana", diagnóstico que pela nossa parte não aceitamos. Mais pertinente nos parece a ideia de que a "tensão frutuosa" entre a poesia e a filosofia não é exclusiva da época romântica e pós-romântica, mas acompanha, de modo expresso ou latente, todo o percurso do pensamento ocidental. "Philosophie und Poesis", in *Kleine Schriften*, Tübingen, Mohr, Bd. IV, pp. 241-248.

Veja-se o n.º 129 da revista *Anthropos*, dedicado ao tema "Filosofia y Literatura", em especial o artigo de Diego Sánchez Meca, "Filosofia y Literatura o la herencia del Romanticismo", pp. 11-27. Consulte-se também o n.º 21 de *Poétique* (Paris, Seuil, 1975), dedicado ao tema "Littérature et Philosophie mêlées".

<sup>19</sup> "Die transcendente Poesie ist aus Philosophie und Poesie gemischt. Im Grunde gefasst sie alle transcendente Functionen, und enthält in der That das Transcendentale überhaupt." NOVALIS, *Schriften*, Bd. II, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981, p. 536.

<sup>20</sup> "[Die Philosophie] ist eine Form der Dichtkunst [...] ist die Dichtkunst ausser den Grenzen der Erfahrung." F. NIETZSCHE, *Nachgelassene Fragmente, Sämtliche Werke* (ed. Colli/Montinari), Berlin, Walter de Gruyter, Bd. VII, p. 439.

velho Castilho. Significa isso, nas palavras de Antero, que "não há princípio de estética transcendental, a mostrar-nos o caminho do Belo". Se um princípio existe, se uma legislação a filosofia ou a Estética propõem para a arte, eles se resumem nisto: "a verdade, eis a suma de toda essa legislação [...] *ser natural*, eis o supremo preceito."<sup>21</sup>

A recusa do formalismo e do intelectualismo e a defesa do natural levam o poeta a criticar, por exemplo, a obra teatral de Schiller, na qual, reconhecendo embora elevação, pureza e nobreza, vê uma "constante substituição de caracteres abstractos e ideais aos caracteres reais e históricos".<sup>22</sup> Em vez de indivíduos localizados e com feições próprias, o dramaturgo alemão teria desenhado uma "generalidade filosófica e uma entidade abstracta", a que falta o colorido, o acento, a realidade. Este mesmo defeito apontá-lo-á, aliás, Antero nos seus próprios poemas das *Odes Modernas*, que classifica, num assomo de lúcida mas talvez demasiado severa autocrítica, como "poesia filosófica"<sup>23</sup>, inspirada por certo na realidade humana, racional e social, mas "abstracta" e "indistinta"<sup>24</sup>, a que faltaria verdadeira intensidade dramática.

Para o jovem Antero, a arte e a poesia autênticas brotam do sentimento, são expressão da alma, do coração. Nenhuma técnica, nenhuma ciência podem substituir-se ao natural, à sinceridade da alma do artista. Assim o escreve: "Além da estética e da literatura há ainda uma coisa – o coração. Os grandes poetas foram grandes sabedores, por certo: mas não sei bem se foi todo esse saber que lhes deu aquele grande coração cujo calor ainda cá de longe e a distância de séculos nos aquece e alumia. A ciência dá ao génio a segurança, a firmeza que fazem a consistência e a exacta proporção das obras. Mas a obra, essa sai toda da alma – e para a alma não há senão uma lei: a sinceridade."<sup>25</sup>

A conclusão impõe-se: "Morrão todas as poéticas do mundo, muito embora, mas salve-se a poesia."<sup>26</sup>

Nesta defesa do natural contra a técnica, da sinceridade do coração contra os preceitos da ciência ou da arte poética, há sem dúvida algum exagero juvenil. Mas permanecerá ainda na fase da maturidade esta convicção de fundo: a poesia genuína é dom da natureza, é graça. Por

---

<sup>21</sup> "A propósito d'um poeta" (1860), *Prosas* I, p. 98.

<sup>22</sup> Carta a Cândido de Figueiredo, 1 de Maio, 1870, *Cartas* I, p. 110.

<sup>23</sup> *Cartas* I, p. 148.

<sup>24</sup> Carta a W. Storck, de 14 de Maio de 1887, *Cartas* II, p. 837.

<sup>25</sup> "Introdução" aos *Cantos na Solidão*, de Manuel Ferreira Portela (1865), *Prosas* I, p. 318.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 319.

isso, quando sente que a graça e o dom já lhe falecem, o poeta honra ainda o seu alto conceito da poesia, deixando de escrever versos, cujo saber oficial ainda não desaprendera.<sup>27</sup>

Mas será que, esta poética da sinceridade da alma e da naturalidade do sentimento implica a apologia da ingenuidade ou a consagração da ignorância?

De modo nenhum. Antero está muito longe de subscrever a tese da incompatibilidade entre a inspiração e a crítica, entre o génio e a ciência. Pugna antes por uma arte em que a intuição seja esclarecida pela ideia, o sentimento elaborado pela inteligência. Reconhece e afirma mesmo que "a ideia poética sai tanto mais abundante e livre quanto mais clara e lógica é a ideia filosófica"<sup>28</sup>.

O poeta deve por certo ser natural, espontâneo e sincero no seu sentimento, e deste é que deve brotar a sua poesia. Mas não tem o direito de ser ingénuo. Assim o escreve Antero: "A poesia hoje não pode contentar-se com o ingénuo e descuidoso descante do trovador. É quasi já uma ciência – e que ciência! [...] a ciência do Ideal! É preciso que saiba e muito [...] saiba tanto quanto sente. É do domínio do coração – com esta condição, de ser também do domínio da inteligência."<sup>29</sup>

Não era efectivamente só o artificialismo académico o que Antero condenava em Castilho, mas também a "poesia sem ideias", à qual contrapunha uma poesia pensante e verdadeiramente comprometida com os mais elevados ideais da humanidade e com os valores da civilização.

Dê-se a palavra ao poeta: "É porque a essência, a cousa vital das literaturas não é a harmonia da forma, a perfeição exacta com que se realizam certos tipos convencionais, o bem dito, o bem feito, um arranjo e uma curiosa faculdade feita para divertimento de ociosos e pasmo de quem não concebe nada acima dessas raras mas fúteis habilidades de prestidigitador. Para isso basta um certo jeito, uma arte delicada mas puramente exterior às grandes faculdades do espírito, um estudo especial e por única virtude a paciência. Se assim fosse, seguramente que se dispensavam todas as outras virtudes; a habilidade bastava; e podia-se ser um grande escritor e, todavia, um homem pouco digno e nada altivo. Os poemas seriam nesse caso como pulseiras ou brincos admiráveis realmente, e que não requerem mais merecimentos em seus autores do que o desenvolvimento particular de certas faculdades e dispensam perfeitamente todo o cortejo dos grandes e excelentes dons, a hombridade, e o

<sup>27</sup> *Cartas II*, pp. 741-742, 808.

<sup>28</sup> *Cartas I*, p. 273.

<sup>29</sup> "Introdução" aos *Cantos na Solidão*, de M. F. Portela, *Prosas I*, p. 320.

severo espírito que só fazem o verdadeiro *homem*. Provada, porém, e admitida a diferença entre um bom ourives e um bom poeta, entre uns lavrados e delicadíssimos enfeites e um sentido e pensado poema, provada fica a necessidade que tem o ministério sagrado das letras de mais alguma virtude além dos dotes mecânicos e exteriores – isto é, a necessidade dum simples mas levantado espírito, duma livre inspiração, duma franqueza e independência extrema... de alma, para tudo dizer. A alma! sim: é dela que precisa toda a literatura que [...] tivesse por única e nobilíssima ambição levantar, melhorar os espíritos abatidos, ir adiante mostrando os caminhos encobertos do bem, responder às necessidades morais do tempo, dar um alimento sadio e forte à ânsia, à fome e sede de saber e de sentir, ser enfim nacional e popular no grande e belo sentido da palavra."<sup>30</sup>

A concepção desta poesia "sentida e pensada", comprometida com o destino moral da humanidade, está exarada de forma inequívoca na "Nota" final às *Odes Modernas*, na qual se deve ler também a confissão da poética subjacente a essa obra. Aí declara o poeta que "a Poesia é a confissão sincera do Pensamento mais íntimo de uma idade".<sup>31</sup> Mais do que ao filósofo, cabe ao poeta interpretar e dar voz ao espírito da sua época, ao *Zeitgeist*. E Antero nunca abandonou este princípio, nem mesmo quando, em fase posterior, aparentemente deixou de crer na missão civilizadora da poesia, entregando à ciência o papel de moldar o futuro com base "na razão e na experiência". Mesmo nessa idade científica, segundo Antero, há-de surgir uma nova poesia, a qual por certo "corresponde a um período mais adiantado da consciência humana, penetra com maior intensidade a natureza e o espírito, extrai o belo da própria realidade universal, não das visões de um subjectivismo inexperiente, e dá por base ao sentimento, em vez de sonhos e intuições quase instintivas, os factos luminosos da razão."

Uma tal poesia "deixa de duvidar e cismar, para afirmar e combater; mostra-nos o interesse profundo e o valor ideal dos factos de cada dia; dá às acções, que parecem triviais, da vida ordinária, um carácter e significação universais."<sup>32</sup>

Era impossível que a obra poética de Antero não correspondesse a esta concepção da missão civilizadora e humana da poesia. Mesmo quando, no início dos anos 80, constata e afirma a morte histórica e poé-

<sup>30</sup> "A dignidade das Letras e as Literaturas oficiais", *Prosas da época de Coimbra*, ed. crítica de A. Salgado Júnior, Lisboa, Sá da Costa, 1982, pp. 303-304.

<sup>31</sup> *Prosas I*, p. 306.

<sup>32</sup> "O futuro da música", *Prosas da época de Coimbra*, pp. 196-197.



tica da poesia<sup>33</sup>, o que o poeta faz é denunciar a degradação da poesia da sua alta missão num género de "literatura amena", incapaz já de exprimir sentimentos e ideais de um alcance universal, incapaz de pensar. Por isso, dirá que a hora é de filosofia, cabendo a esta preparar um novo renascimento poético.

Mas como concebe Antero essa conjunção que defende entre o coração (sentimento) e a inteligência, e qual a forma poética que realiza tal projecto?

Resposta a estas questões encontramos-la já num texto de 1861, uma "Nota a João de Deus", no âmbito da qual Antero desenvolve a sua teoria do soneto como sendo a forma lírica por excelência, como sendo a expressão do lirismo do coração. Aí mostra como "a inteligência forma ideia do sentimento". E como, uma vez trabalhado o sentimento pela inteligência e assim sublimado em ideia, o poeta deve procurar ainda a forma capaz de conter e exprimir essa unidade de sentimento e ideia, num todo simples, orgânico e completo. A forma poética que melhor realiza isso é o soneto.<sup>34</sup>

Na base desta *poetica in nuce* resulta fácil compreender como o soneto se tornou a forma mais espontânea de expressão deste poeta de sentimentos e de ideias, e assim se pode reconhecer também como tinha razão Antero ao declarar que vertera neles o melhor da sua filosofia. Na citada carta a Carolina Michaëlis, Antero diz precisamente que não procurou intencionalmente o soneto para se exprimir poeticamente, mas que essa forma arcaica e quase caída em desuso se lhe impôs naturalmente.

Porque conhecia bem esta poética e o modo como o próprio Antero trabalhava os seus poemas é que Oliveira Martins dele escreveu este notável testemunho: "[Antero] é sabidamente um poeta na mais elevada expressão da palavra; mas ao mesmo tempo é a inteligência mais crítica, o instinto mais prático, a sagacidade mais lúcida, que eu conheço. É um poeta que sente, mas é um raciocínio que pensa. Pensa o que sente; sente o que pensa. Inventar e critica. Depois, por um movimento reflexo da inteligência, dá corpo ao que criticou, e raciocina o que imaginou. [...] Antero de Quental não faz versos à maneira dos literatos: nascem-lhe, brotam-lhe da alma como soluços e agonias. Mas, apesar disso, é requintado e exigente como um artista: as suas lágrimas hão-de ter o contorno de pérolas, os seus gemidos hão-de ser musicais. As faculdades artísticas geradoras da estatúaria e da sinfonia são as que vibram na sua alma estética. A noção das formas, das linhas e dos sons possui-a num grau emi-

<sup>33</sup> Cf. "A poesia na actualidade" (1881), *Prosas* II, pp. 310 ss.

<sup>34</sup> "A João de Deus", *Prosas* I, pp. 128-136.

nente: não já assim a da cor nem a da composição. Aos quadros chama painéis com desdém e por isso mesmo tem horror à descrição e ao pitoresco. É artista no que a alma contém de subjectivo. A sua poesia é escultural e hierática, e por isso fantástica. É exclusivamente psicológica e dantesca: não pode pintar, nem descrever: acha isso inferior e quase indigno."<sup>35</sup>

Este testemunho põe em realce a simbiose de sentimento e ideia na poética pessoal de Antero, ao mesmo tempo que aponta nela a penúria do colorido das imagens, compensada todavia pela força e autenticidade do sentimento. Do mesmo modo, sublinha o profundo sentido anterior da necessidade do apuramento e elaboração formal – o cuidado da forma, sem todavia ceder ao culto do formalismo. Se Antero perdoa mais facilmente ao poeta a falta da forma do que a falta da inspiração e da sinceridade do sentimento, isso todavia não o impede igualmente de criticar aqueles que, por falta de trabalho e de elaboração, não alcançam a adequada expressão capaz de traduzir e comunicar aos outros os seus sentimentos, aqueles cuja poesia se queda confinada nos estreitos limites de uma subjectividade demasiado singular. Vai nessa crítica indicada a exigência de objectividade, de harmonia e equilíbrio entre o conteúdo e a forma, entre o sentimento e a ideia, entre a ideia e a palavra, ao mesmo tempo que a condição da verdadeira comunicação poética. Segundo Antero, para que o poema seja verdadeiramente arte, para que possua a toda a verdade de que é capaz, deve acontecer nele o casamento perfeito entre o sentimento, a ideia e a palavra. Só oferecido numa boa forma ele transcende a singularidade, o egotismo e subjectivismo do poeta e se torna capaz de comunicação.

Nas palavras de Antero: "Quando a ideia, que devia aparecer em toda a luz, aparece apenas ou mal; então não há representação completa do sentimento pela palavra; a alma, o homem não se deixa ver; não pode haver irradiação de calor, de vida de peito a peito; não há poesia verdadeira. O poeta se sentiu, há-de entendê-lo; mas o público, que quer sentir e precisa entender, tem direito a exigir do poeta a verdade toda, ou nada então. O canto que um só entende, não porque só ele o sente, mas por desarmonia entre a essência e a forma, desequilíbrio entre a palavra e a ideia, esse guarda-se para se ler consigo [...], mas não se lança assim aos ventos da publicidade, porque o público também tem seus direitos, que é mister respeitar. O ar, para que bem conduza o som é mister que esteja

---

<sup>35</sup> Prefácio à citada edição dos *Sonetos Completos*, pp. LXVII.

puro e sereno: a poesia é o meio por onde se comunicam as almas; precisa também de ser claro, para que se entendam."<sup>36</sup>

Estas palavras revelam sem dúvida o essencial da poética pessoal anterior, mas permitem também descortinar "les principes de la véritable esthétique", de que fala o poeta em carta a T. Cannizzaro, de 10 de Janeiro de 1885<sup>37</sup>, princípios esses que por certo pretendem aquela combinação de realismo e de idealismo, de que fala, em carta de Junho do mesmo ano, a António Azevedo Castelo Branco: a verdadeira poesia não é cópia ou imitação da realidade, mas transformação, sublimação, transfiguração da realidade dada numa realidade possível, mantendo esta embora o "ar de família" com aquela.<sup>38</sup> Para merecê-la, é necessário ultrapassar tanto o princípio do exacerbado subjectivismo e psicologismo egotista do romantismo degenerado<sup>39</sup> como o princípio da crua realidade duma estética realista e positivista.<sup>40</sup>

É este sentido da elaboração e da depuração formal que projecta luz também sobre a concepção anterior da autonomia da arte, da pureza e do desinteresse estéticos, que podemos surpreender, por exemplo, nesta apreciação da terceira versão de *O crime do Padre Amaro*, do Eça: "Aquilo não é realismo, nem naturalismo, nem Balzac nem Zola: aquilo é a verdade, a natureza humana, que é o que faz as obras sólidas, não os sistemas, as escolas. O outro Amaro está muito longe disto: além das tendências literárias visíveis, havia as tendências voltairianas, uma espécie de hostilidade do autor contra os personagens, que ele descrevia com intenções extra-artísticas; para concluir, para provar tese. Agora está V. na região serena da contemplação pura das coisas, cheio de longanimidade, imparcial, vendo só os homens e os corações dos homens pelo interesse que neles há, pela verdade natural, e não como argumento para teses. Isto, quanto a mim, é o que é verdadeiro realismo, verdadeiro naturalismo, isto é que é a grande Arte. [...] A grande arte é sempre serena, tolerante, magnânima."<sup>41</sup>

<sup>36</sup> "A propósito d'um poeta", *Prosas* I, p. 100.

<sup>37</sup> *Cartas* II, p. 720.

<sup>38</sup> *Cartas* II, p. 742.

<sup>39</sup> Cf. "O futuro da música", *Prosas da época de Coimbra*, pp. 268-270, 277-279.

<sup>40</sup> Cf. *Cartas* II, pp. 741-741: "A poesia não é a realidade, mas o possível dada a realidade, e é este o ponto de vista que satisfaz, combinando-os, igualmente realismo e idealismo."

<sup>41</sup> *Cartas*, I, pp. 499-500.

### 3. A "filosofia quente e luminosa" ou de como à ideia convém o sentimento

À concepção da poesia como sentimento que se elabora em ideia e alcança a sua adequada expressão sobretudo na forma do soneto, sem por isso deixar de exprimir o genuíno sentimento, corresponde, na obra de Antero, uma concepção de filosofia como ideia vertida em sentimento, sem por isso perder a sua substância e a densidade de pensamento.

Já num ensaio publicado em 1865 – "O sentimento da imortalidade" –, Antero recusa uma filosofia entendida como dialéctica fria e abstracta, aí identificada com a filosofia hegeliana. "Uma tal filosofia – diz Antero – será metódica e rigorosa, mas na vida é falsa, porque a vida vivem-na os homens – e ela não é humana."

Percorre os escritos de Antero a ideia do privilégio e anterioridade da vida relativamente à filosofia, dos sentimentos em relação às ideias. Aqueles são descritos como o "tesouro oculto a que a pobreza da inteligência recorre cada vez que tem de aparecer no mundo, radiante daquela formosura que só prende as vontades e arrebatava os corações."<sup>42</sup>

E este privilégio reconhecido à vida e ao sentimento na filosofia anterior é corroborado pela ideia, que lhe é solidária, do primado da ordem prática (da moral, da virtude), a qual não só é indissociável como está mesmo subsumida, da mesma forma que também já estava em Kant, na complexa noção de "sentimento moral".<sup>43</sup>

É, pois, o reconhecimento do défice da inteligência em relação ao sentimento o que obriga o filósofo a apelar a todos os recursos anímicos – razão, sentimento, sensibilidade – na sua pretensão a uma verdade que tenha real eficácia sobre o homem na sua integralidade.

Antero recusa assim aquela cisão e dilaceração antropológica que Schiller e já antes o próprio Herder haviam apontado como vício original

---

<sup>42</sup> *Prosas da época de Coimbra*, p. 248.

<sup>43</sup> Sobre o tema do sentimento, identificado com ou associado à consciência moral, v. a carta a W. Storck (*Cartas II*, p. 837), a carta a Jaime de Magalhães Lima, de 14 de Novembro de 1886, toda ela desenvolvida em torno desse tópico (*Cartas II*, pp. 803-805) e a parte final de *Tendências*, onde se pode ler: "Se o sentimento moral não é a filosofia, nem se pode substituir à filosofia, é muito certo também que filosofia alguma, que o pensamento moral reprova, poderá prevalecer contra ele." O tema, na sua amplitude e dimensão estratégica para um mais adequado entendimento da filosofia anterior, foi por nós abordado numa conferência integrada no I Curso de Filosofia Luso-Brasileira, organizado pelo Instituto de Filosofia Luso-Brasileira, e proferida em 16 de Junho de 1993 na Sociedade Histórica da Independência Nacional (Lisboa), subordinada ao título "Antero de Quental: uma visão moral do mundo", que aguarda publicação. Veja-se, de L. Craveiro da SILVA, "O sentimento moral e religioso na filosofia de Antero", *Revista Portuguesa de Filosofia* 47 (1991), pp. 209-226.

na cultura intelectualista e racionalista dos modernos.<sup>44</sup> Por conseguinte, para o nosso filósofo-poeta, a filosofia não só deve explicar, dirigindo-se à inteligência, mas deve igualmente falar aos sentidos e sentimento humanos. Deve ser capaz de iluminar a inteligência e de mover o coração. Como o escreve a Oliveira Martins: "Ai da filosofia que não sabe satisfazer ao mesmo tempo a razão dos lógicos, a alma dos poetas e o coração dos fortes."<sup>45</sup>

Em vez de pretender somente à elaboração de subtis construções conceptuais ou de abstractas teias de raciocínios, o autêntico filósofo deveria também ser capaz de "criar símbolos, que falassem à imaginação, e representar sensivelmente para as multidões as puras ideias."<sup>46</sup>

Desde o pré-romantismo e romantismo desenvolvera-se na cultura filosófica e literária europeia um processo de denúncia da pobreza da cultura meramente científica e racionalista e um movimento de retorno ao mito, de reinvenção do simbólico, de reinvestimento nas faculdades mitopoiéticas do espírito, enfim, de resgate do símbolo do âmbito do religioso para o âmbito da arte. O Nietzsche de *O nascimento da Tragédia* é ainda uma manifestação deste impulso no terreno da filosofia, como igualmente o serão os simbolistas no terreno da literatura.<sup>47</sup> Sem conhecer Nietzsche e sem ser um simbolista, Antero revela neste ponto interessantes afinidades com o primeiro e prepara o caminho aos segundos. São suas estas palavras: "Havemos de convir em que os mitos, as lendas, os símbolos [...] envolvem em si um sentir humano, um elemento psicológico, uma expressão moral que falta em certa medida, senão totalmente, aos nossos naturalismos, determinismos, positivismos e outros. Pois se não faltasse, como resistiria ainda o velho Credo? Todo o seu segredo, o segredo da sua ainda fortíssima atracção e de espécie de cega obstinação com que tantos e tantos o seguem em despeito das

---

<sup>44</sup> Cf as 4ª e 5ª cartas de *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* [Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas], in: F. SCHILLER, *Sämliche Werke*, Darmstadt, WBG, 1989, Bd. V, pp. 576 ss.

<sup>45</sup> Cartas I, p. 225. Note-se que esta mesma eficácia sobre a totalidade anímica se exige à autêntica poesia e literatura, como se lê num dos escritos juvenis: "A literatura, porque se dirige ao coração, à inteligência, à imaginação e até aos sentidos, toma o homem por todos os lados.". "A dignidade das Letras e as Literaturas oficiais", *Prosas da época de Coimbra*, p. 308.

<sup>46</sup> Cartas I, p. 970. Idêntica tarefa haviam apontado para o filósofo os jovens idealistas de Tübinga (Schelling, Hölderlin e Hegel) no seu manifesto-programa filosófico, actualmente conhecido como "O mais antigo programa de sistema do Idealismo alemão", documento que Antero não pôde conhecer.

<sup>47</sup> Sobre este movimento, veja-se o nosso ensaio "O retorno ao mito, ou a herança kantiana de Nietzsche", *A razão sensível. Estudos kantianos*, Lisboa, Edições Colibri, 1994.

evidências contrárias, esse segredo está nisso, nesse poder de falar ao coração e à imaginação e, por aí, comunicar uma eficácia e uma segurança incomparáveis para a acção."<sup>48</sup>

O autor das *Cartas sobre a educação estética* escrevera, no final da oitava carta: "O caminho para a cabeça tem de ser aberto através do coração".<sup>49</sup> Uma ideia que, de resto, viria a ser o tema central da proposta feuerbachiana de uma "filosofia do futuro", apresentada como alternativa à fria dialéctica lógica e especulativa de Hegel.<sup>50</sup> Antero não pensa de modo diferente o estatuto da autêntica filosofia, pois também ele escreve: "Que a filosofia nos saia de dentro do coração, quente e luminosa. [...] Porque há-de o pensamento temer a comoção como uma vergonha?"<sup>51</sup>

Efectivamente, aquele esboço de síntese filosófica, que nos propõe nas *Tendências*, é apresentado não como "uma unidade abstracta, exterior e material, contida em fórmulas sem vida, que violentam a natureza", mas como "unidade concreta, íntima e espontânea", como um "símbolo" dinâmico, capaz de unir e mobilizar todas as forças anímicas e a consciência cindida do homem moderno.

Em suma, Antero nem advoga uma poesia de meros sentimentos sem ideias, nem pretende uma filosofia de meras ideias sem o calor do sentimento e sem o pulsar da vida. A forma ideal que persegue seria uma "ideia-sentimento" que falasse simultaneamente a todas as faculdades humanas, que mobilizasse todos os recursos anímicos e fosse capaz de indicar um sentido para a existência. Nos últimos anos da sua vida Antero procurou de facto na filosofia, como antes o procurara na arte e poesia, esse substituto de uma espécie de religião ou de crença. E as últimas páginas de *Tendências* expõem luminosamente esta concepção anteriorana de filosofia, que liminarmente recusa reduzir-se a mera especulação, a um grande e perfeito sistema, a uma cristalização dialéctica de conceitos.

<sup>48</sup> Carta a M<sup>a</sup> Amália Vaz de Carvalho, de 23 de Fevereiro de 1889, *Cartas* II, p. 928.

<sup>49</sup> "Der Weg zu dem Kopf durch das Herz muss geöffnet werden." F. SCHILLER, *Sämtliche Werke*, Bd. V, 592.

<sup>50</sup> Tenha-se presente esta tese do filósofo alemão: "A nova filosofia [...] nada mais é do que a essência do sentimento elevada à consciência – afirma apenas na e com a razão o que cada homem – o homem real – reconhece no coração. Ela é o coração elevado ao entendimento." L. FEUERBACH, *Grundsätze der Philosophie der Zukunft* [1843] § 35, trad. port.: *Princípios da Filosofia do Futuro*, Lisboa, Edições 70, p. 81. Cf. Adriana Veríssimo SERRÃO, *A humanidade da razão. Ludwig Feuerbach e o projecto de uma antropologia integral*, Lisboa, 1994, pp. 211 ss.

<sup>51</sup> "O sentimento da imortalidade", *Prosas da época de Coimbra*. Antero inscreve-se bem naquela "nossa tradição da organicidade do sentimento e da razão" de que fala Afonso Botelho, no seu livro *Teoria do amor e da morte*, Lisboa, Fundação Lusfada, 1996, p. 180.



#### 4. Comum origem e solidário destino da poesia e da filosofia

Se tentarmos compreender melhor as razões da intimidade e proximidade substanciais entre a poesia e a filosofia na obra de Antero, somos conduzidos ao cerne da concepção anteriana da arte e da poesia, do significado destas para a consciência humana e da interpretação do respectivo destino no âmbito da filosofia anteriana da história. Dessa concepção constam alguns tópicos que a seguir se enunciam, alguns dos quais recapitulam aspectos analisados nas páginas precedentes.

1º A explícita e constante rejeição da poesia entendida como puro culto da forma, como cultivo da "arte pela arte" e o reconhecimento da sua "missão revolucionária", da sua vocação essencialmente moral e civilizadora. As *Odes Modernas* (1865) e a respectiva "Nota" final constituem o manifesto desta poética comprometida com o destino moral da Humanidade. Uma poética de quem mesmo nos poetas sempre buscou mais o fundo do que a forma, como expressamente o diz na citada carta a Carolina Michaëlis. O poeta reconhece, aliás, em contexto de auto-crítica, não só a inspiração revolucionária e humanista, como também a intenção filosófica (vaga que fosse) das *Odes*<sup>52</sup>, como igualmente reconhece o carácter filosófico dos *Sonetos*, dos quais dirá mesmo que constituem a sua filosofia. No mínimo, são filosofemas condensados que aguardam uma explicitação em prosa, como o escreve a Fernando Leal, a 12 de Novembro de 86: "Meti neles [nos últimos sonetos] o melhor da minha Filosofia, à espera do dia em que a possa desenvolver largamente e em boa prosa."<sup>53</sup>

Para Antero, o conteúdo ou matéria filosóficos não são incompatíveis com a forma poética, mas o poeta parece reconhecer que esta forma, devido à sua peculiar condensação, não permite a explicitação que aquele conteúdo exige para ser capazmente compreendido.

2º A concepção da arte como reconciliação da intuição e da ideia, como síntese do coração e da inteligência, enfim, como expressão em acto da unidade orgânica do espírito, da harmonia das faculdades. Como mostrámos noutro lugar, esta concepção foi desenvolvida por Antero desde o ano 61 e expôs-se sobretudo no ensaio intitulado "Arte e Verdade", publicado em 1865.<sup>54</sup> Mas confirma-se noutros ensaios, sobretudo naqueles que versam a teoria do soneto e aos quais já nos referimos. Diz Antero: "Os actos do espírito se parecem contradizer-se [...], no fundo o

<sup>52</sup> Carta a W. Storck, de 14.05.87, *Cartas* II, p. 837.

<sup>53</sup> *Cartas* II, p. 802.

<sup>54</sup> Cf. o nosso ensaio "Antero e a Arte", *Revista de História das Ideias*, vol. 13, Fac. de Letras, Coimbra, 1991, p. 139.

movimento é o mesmo e a contradição visível esconde uma concordância íntima profundíssima, porque o espírito é uno e simples. A intuição e a ideia são apenas duas ondas produzidas pelo mesmo impulso; duas vozes da mesma boca, duas expressões do mesmo olhar. O que deseja o coração, o que quer a inteligência é uma coisa só: luz e amor: a verdade que se vê e a verdade que se sente."<sup>55</sup>

Por conseguinte, desde a primeira fase da sua evolução intelectual, Antero concebe a organicidade do espírito realizada sobretudo pela arte, a qual se estabelece como mediadora entre a religião e a ciência. Estas promovem, respectiva e unilateralmente, ora a paixão e o sentimento, ora a razão e o pensamento. Só a arte une os dois elementos rivais e os leva a reconciliarem-se. Na arte – na poesia – "é a natureza penetrada, revelada pelo pensamento: e é o pensamento tomando, para se revelar, os trajes luxuosos e opulentos da natureza."<sup>56</sup> Nem a ciência (ou a filosofia) nem a religião conseguem, segundo Antero, realizar a síntese que o seu espírito já nessa época persegue: "Uma e outra são exclusivas e estreitas. Uma renega a alma em nome do mundo: a outra o mundo em nome da alma. O terceiro termo, a harmonia superior, só a conhece a Arte."<sup>57</sup>

Desta concepção de juventude, marcadamente classicista e idealista, que evoca os escritos estéticos de Schiller, Antero evoluiria depois para uma visão positivista, esperando da ciência, e não já da arte e da poesia, a resolução dos problemas que afligiam a humanidade e, na última fase da sua vida, para uma visão moral do mundo, vendo a regeneração da humanidade ao alcance apenas da consciência moral e da virtude dos homens justos.<sup>58</sup> Chegado aqui, à arte Antero só reconhecerá a dignidade de um "reflexo" do bem ou uma das suas metamorfoses, de "um símbolo do ideal supremo da vida moral".<sup>59</sup> Neste contexto, o outrora converso à religião da arte e ao sacerdócio poético, terá de concluir: "o nosso verdadeiro poema somos nós mesmos, quero dizer a nossa vida moral, que é a obra suprema do Universo."<sup>60</sup>

Mas, apesar da evidente evolução de perspectiva, o poeta nunca deixou de acreditar no elevado significado humano da arte e da poesia, embora, por certo, o amadurecimento lhe tivesse trazido também a evi-

---

<sup>55</sup> *Prosas da época de Coimbra*, p. 233.

<sup>56</sup> *Ib.*, p. 235.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Sobre a concepção anterioriana da arte e respectiva evolução, veja-se o citado ensaio "Antero e a Arte", *Revista de História das Ideias*, vol. 13, Fac. de Letras da Universidade de Coimbra, 1991, pp. 135-160.

<sup>59</sup> *Carias II*, pp. 952-953.

<sup>60</sup> *Carias II*, pp. 616 e 701.

dência da essencial impotência da arte e da consciência poética, bem expressa no fracasso histórico-cultural do impulso romântico e no respectivo intento de transformar o mundo apenas na consciência e pela força do sentimento.<sup>61</sup>

3º Desde muito cedo Antero se persuadiu também de que a poesia tem a sua lógica própria, a sua peculiar evidência e verdade, o seu método, até. Tal como para Pascal, ou para o Feuerbach, que todavia não chegou a conhecer nesta vertente<sup>62</sup>, também para o nosso poeta há uma lógica do sentimento e do coração. Tal como para Vico, há para Antero uma verdade, uma certeza, uma lógica na poesia.<sup>63</sup> Assim o escreve, num ensaio de juventude já citado, contrapondo a humanidade da poesia à frieza da lógica dos sistemas filosóficos (no caso, o de Hegel, o qual, aliás, ainda mal conheceria), e julgamos que nunca abandonou essa convicção.

Nas suas palavras: "A poesia é lógica também: mas duma lógica sentida e quente como o seio das mães, como o coração dos amantes. Não é o método da ciência? é o método da vida! E a ciência, se o desprezar, será científica muito embora, mas não será viva nem humana [...] A poesia é também verdadeira: é a evidência da alma. [...] Há muitas lógicas. O sentimento tem a sua; diversa, só, mas nem por isso menos segura. [...] A beleza tem também a sua certeza: é uma evidência também. O que é belo não é o só porque alegre o olhar e fala aos sentidos a linguagem da perfeição. É-o, sobretudo, porque o coração lhe sente a verdade eterna que o anima."<sup>64</sup>

<sup>61</sup> O mais completo diagnóstico anterior da consciência moderna e do romantismo como seu natural desfecho encontra-se no ensaio "O futuro da música", *Prosas da época de Coimbra*, pp. 262 ss.

<sup>62</sup> Sobre as afinidades e diferenças entre Antero e Feuerbach, veja-se o nosso ensaio "A sombra de Feuerbach na concepção anterior da religião", in: J. BARATA-MOURA / V. SOROMENHO-MARQUES, *Pensar Feuerbach*, Lisboa, Edições Colibri / Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1992, pp. 123-147, sobretudo as pp. 141-143. De Feuerbach, Antero parece ter conhecido, mais ou menos directamente, apenas os escritos sobre a religião e a essência do cristianismo, e não os *Princípios da Filosofia do Futuro* ou as *Teses Provisórias para a Reforma da Filosofia*.

<sup>63</sup> Antero considerava Vico um dos pioneiros da "ideia moderna" segundo a qual "o homem é o seu mesmo criador" ("Espontaneidade", *Prosas* II, pp. 18-19; *Tendências Gerais da Filosofia na segunda metade do século XIX*, Lisboa, Presença, 1995, p. 63). Conhecia a principal obra do filósofo italiano – *Principi di una scienza nuova d'intorno alla commune nature delle nazioni* (edição de 1725) –, onde este propunha uma compreensão do processo histórico da mente humana a partir das criações literárias e da filologia, distinguindo três idades a que corresponderiam três tipos de civilização: a poética, a heróica e a humana, cada qual mobilizando diferentes faculdades anímicas, respectivamente, a sensibilidade, a fantasia, e a razão reflexiva.

<sup>64</sup> "O sentimento da imortalidade", *Prosas da época de Coimbra*, pp. 246-248.

A incisiva crítica anteriorana do hegelianismo e da sua dialéctica, levada a cabo na segunda parte de *Tendências*, desenvolve, com novos argumentos, uma convicção antiga do poeta.

Em suma, Antero reconhece a verdade da poesia, que é, não uma verdade fria, como a dos lógicos, dos metafísicos e dos matemáticos, mas uma "verdade feita vida".<sup>65</sup>

4º Tal como para Vico e para Schiller, tal como para Schelling e para os primeiros pensadores do romantismo, também para Antero a poesia constitui o saber originário da humanidade e é dela que se alimenta a especulação ao longo da história. A poesia antecipa a filosofia e a ciência e antes que o pensamento indague algo, já o coração o adivinhou ou o sentimento o pressentiu.

Nas palavras do jovem Antero: "Sobre esse candente alicerce [da Poesia] firmamos nós as frias construções do nosso mundo moderno. [...] O chão, sobre que assenta a certeza de hoje, formou-se pelas aluviões sucessivas da intuição antiga. O que é ciência foi já poesia: o sábio foi já cantor: o legislador, poeta: e a evidência, uma adivinhação, um admirável palpite, cujas profundas conclusões são ainda o espanto, e porventura o desespero das mais rigorosas filosofias. E, se nadamos hoje em plena luz de razão, foi entretanto a poesia, foi essa doce mão que nos guiou por entre o pálido crepúsculo dos velhos sonhos. [...] É assim que a inteligência de hoje tem confirmado todas as intuições da antiga poesia. A religião, o direito, a liberdade, o amor, tudo isso nos legou o velho mundo poético: não o descobrimos nós."<sup>66</sup>

Poderá objectar-se que estas palavras – que parecem uma glosa dos versos do poema "Os artistas" de Schiller – são extraídas de um ensaio da fase juvenil do poeta, e que a ideia fundamental que expõem virá a ser posteriormente abandonada em favor da visão positivista da evolução da consciência humana. Mas há que dizer que, ainda nessa sua fase positivista, Antero revela a nostalgia daquela época ditosa da história da humanidade em que a poesia e as respectivas faculdades de criação e de síntese (imaginação, sensibilidade, sentimento) e a filosofia e a

---

<sup>65</sup> "Arte e verdade", *Prosas da época de Coimbra*, p. 238.

<sup>66</sup> "O sentimento da imortalidade, *Prosas da época de Coimbra*, p. 248. Schiller desenvolve este tema do carácter antecipatório da arte também nas *Cartas sobre a educação estética* (9ª carta): "Antes que a verdade difunda a sua luz vitoriosa nas profundezas dos corações, a força poética capta já os seus raios e os cumes da humanidade resplandecerão, mesmo se nos vales ainda reinam as trevas da noite." ["Ehe noch die Wahrheit ihr siegendes Licht in die Tiefen der Herzen sendet, fangt die Dichtungskraft ihre Strahlen auf, und die Gipfel der Menschheit werden glänzen, wenn noch feuchte Nacht in den Talern liegt."] (ed. cit., p. 594).

respectiva faculdade de reflexão e de análise (razão) andavam indissociadamente unidas.

5º Disto mesmo fala, aliás, o último ensaio que Antero dedicou à arte (*A Poesia na Actualidade*, 1881). Nele se desenvolve a ideia da comum origem e do solidário destino histórico da poesia e da filosofia. Elas correspondem a uma fase da história da humanidade, caracterizada por uma determinada relação entre as diferentes faculdades do espírito.

Antero divide a história em duas grandes fases ou períodos: o período poético e o período científico ou positivo. Caracteriza-se o primeiro pelo predomínio da faculdade sintética e criadora, enquanto o segundo se caracteriza pelo predomínio da faculdade analítica, da reflexão, da razão. Há, todavia, no primeiro desses períodos, uma colaboração e harmonia das faculdades sintéticas criadoras e da faculdade analítica e reflexiva, que dá origem ao nascimento de três formas de expressão solidárias: a poesia, a metafísica e a teologia.

Diz Antero: "Em todas três a matéria é já um produto do pensamento reflectido, da análise mais ou menos consciente, senão intencional e sistemática: em todas três também é a síntese que dá a forma, é a intuição imediata que liga entre si e reduz a uma unidade concreta, por uma força plástica e como que orgânica, aqueles elementos de origem diversa. É por isso – continua Antero – que entre a poesia, a metafísica e a teologia há relações tão íntimas, há um ar de família tão característico, que imediatamente denuncia uma verdadeira comunidade de origem."<sup>67</sup>

E, desse modo, também o respectivo desenvolvimento histórico se corresponde: "No fundo, não são mais do que três formas paralelas dum mesmo estado sentimental e mental."<sup>68</sup>

Antero cita exemplos históricos dessa homologia e desse paralelismo. É assim que descobre um fundo poético, mesmo sob o formalismo da escolástica medieval: "Debaixo da pesada e fria silogística, palpita intensa a vida sentimental: a imaginação reveste as formas da escola, mas é sempre imaginação; e todo o sistema, exteriormente geométrico e racional, tem por base a velha estrutura mítica, onde a intuição criadora amontoara outrora símbolos, lendas e sonhos, imagens, todo um mundo grandioso e extravagante de fantasmas espirituais."<sup>69</sup>

Segundo Antero, mesmo os filósofos da escolástica medieval, com todo o formalismo dos seus silogismos, apenas pretendem "introduzir

<sup>67</sup> *Prosas* II, p. 311.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 312.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 314.

ordem e método no delírio" do fundo poético e intuitivo das suas vivências. E outro tanto se diga dos poetas e trovadores medievais, que, por seu turno, exprimem os seus sentimentos como se seguissem as regras da arte silogística.<sup>70</sup>

Finalmente, na Renascença, "as faculdades da análise e síntese atingem o grau do mais perfeito equilíbrio, justamente na véspera do momento em que esse equilíbrio se iria romper para sempre, com o império decidido da análise, pela constituição das ciências e a correspondente organização dum ponto de vista racional, sistematicamente positivo."<sup>71</sup> Mas este equilíbrio teria sido rompido também com o romantismo, pela exacerbação do egotismo e do sentimento subjectivo e des-realizado. Sê-lo-ia, depois, num sentido inverso, com o realismo positivista, que deu origem a um mundo mecânico sem vida, sem espírito e desprovido de significado para a consciência.

Ciente desta derradeira ruptura e denunciando a unilateralidade da visão analítica e científica da realidade, na qual por algum tempo chegou a acreditar que residiria a capacidade para resolver definitivamente todos os problemas da consciência e da sociedade humanas, Antero tenta restaurar a perdida unidade harmónica do homem, numa primeira fase, mediante a arte e a poesia, com a convicção de exercer ele mesmo um verdadeiro sacerdócio poético em prol da humanidade. Por fim, reconhecida a falência da poesia e mesmo a sua eutanásia à mão dos próprios poetas, o pensador, que sempre vivera e se ocultara sob os versos do poeta, continua a esperar a "síntese" salvadora, não já da poesia, mas da filosofia, entendida porém não como um mero sistema lógico de puros conceitos, dirigidos apenas à inteligência, mas como uma espécie de "símbolo" teológico capaz de unir a humanidade dispersa, como "um princípio universal de inspiração, falando a todas as potências da alma humana, e a cada uma na sua língua, acessível e fácil ao coração dos simples como profundo à penetração das altas inteligências, e tão rico de luzes para a ciência como de estímulos para a consciência".<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> Antero desenvolve a concepção romântica do "espírito da época" mas num sentido que parece antecipar a ideia que no nosso tempo foi desenvolvida pelo estruturalismo e, em particular, no domínio da Estética, por Erwin Panofsky: a saber, a da homologia de inspiração e de estrutura entre as formas do pensamento e da arte medievais (por exemplo, entre a *Suma Teológica* de Tomás de Aquino e uma catedral gótica). Cf. *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, The Archabbey Press, 1951.

<sup>71</sup> *Prosas* II, p. 317.

<sup>72</sup> *Tendências*, fim.



## 5. Antero e o "espírito da época"

Ao longo das páginas anteriores fomos deixando indicada a consonância, não só no espírito como muitas vezes também na letra, da concepção anterior da poesia e da filosofia com a de outros poetas e pensadores que foram seus contemporâneos ou que imediatamente o precederam, com destaque para Schiller, os primeiros românticos, Schelling, Feuerbach, o próprio Nietzsche. E esta consonância parece-nos ser tanto mais significativa quanto manifestamente ela não resulta (talvez só com a excepção de Schiller) do conhecimento directo (ou mesmo indirecto) que Antero tivesse das obras desses pensadores.

A consonância, porém, não é só na teoria. É-o também na prática da escrita filosófica e poética. A partir do classicismo e do primeiro romantismo alemães, a fronteira entre os géneros dissolve-se, e tanto o poeta como o pensador são reconhecidos como irmanados num mesmo destino, como investidos de uma mesma missão histórica, civilizacional e humana. Schiller – ele mesmo poeta, dramaturgo, historiador e filósofo – é um caso exemplar desta condição amfíbia do intelectual e é também ele um dos primeiros que tomou consciência desta nova condição. Mas muitos outros nomes poderiam ser citados de uma vasta família que vai de Hölderlin a Nietzsche, passando por Novalis, Kierkegaard, Heine e também pelos poetas-pensadores do romantismo francês, como Edgar Quinet, Victor Hugo, Michelet, estes sim desde cedo bem conhecidos de Antero. Como o escreveu Paul Bénichou, "todo o período está dominado pela promoção da literatura ao nível de poder espiritual dos tempos modernos"<sup>73</sup>, pela ideia de que a poesia e a arte constituem o firmamento do mundo novo que o homem se promete a si mesmo e, por conseguinte, pela consciência da suprema dignidade e responsabilidade do artista e do poeta como vates, profetas e sacerdotes da nova humanidade. É no ambiente deste "espírito de época" que se pode compreender mais adequadamente a posição de Antero e a natureza peculiar e híbrida da sua obra poética e filosófica. Poder-se-ia dizer de Antero o que, em idêntico contexto, Hegel dizia de Schiller, nas *Lições sobre Estética*, a saber, que pagou, na ambígua condição de poeta e de filósofo, o tributo à época em que viveu.

Evidentemente, esta condição, que, segundo alguns, seria mesmo a natural de todo o genuíno pensamento (pense-se em Heidegger e na sua concepção do pensar poetante ou do poetar pensante), não é apenas característica desta época. A história da filosofia, desde as suas origens,

<sup>73</sup> Paul BÉNICHOU, *Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Gallimard, Paris, 1977, p. 7. Veja-se, do mesmo autor, *Les mages romantiques*, Gallimard, Paris, 1988.

documenta bem o género dos poetas-filósofos ou dos filósofos-poetas. Historicamente recorrente é também a discussão acerca do estatuto e das relações entre filosofia e poesia, enquanto formas de criação e expressão do espírito ou génio humano. Muitos humanistas e pensadores do Renascimento – alguns dos quais eram ao mesmo tempo poetas e filósofos – ocuparam-se deste tema, e nem o pensamento racionalista moderno conseguiu implantar de modo absoluto uma concepção de filosofia talhada segundo o molde da ciência geométrica. Descartes, que, na Primeira Parte do *Discurso do Método*, ainda confessaria ter sido outrora amante da poesia e que entre os seus últimos escritos deixou mesmo um longo poema, registara, num dos seus pensamentos de juventude, um dos mais notáveis testemunhos acerca do poder da poesia e da sua afinidade com a filosofia, nestes termos: "Pode parecer admirável que ocorram sentenças sérias nos escritos dos poetas mais do que nos dos filósofos. A razão está em que os poetas escrevem movidos pelo entusiasmo e pela força da imaginação: existem em nós sementes de ciência, como na pederneira, as quais são extraídas pelos filósofos mediante a razão e são excitadas pelos poetas mediante a imaginação, e é por isso que brilham mais."<sup>74</sup>

Seria na linha da tradição do humanismo e como reacção aos excessos do racionalismo geometrizar dos modernos que, já em pleno século XVIII, Vico viria propor um novo entendimento da pertinência das formas mítico-poéticas, ao falar de uma "lógica poética" e até de uma "metafísica poética".<sup>75</sup> E, pela mesma altura, Alexander Gottlieb Baumgarten, antes ainda de ter criado a *Estética*, como nova disciplina filosófica chamada a legitimar a autonomia da sensibilidade e a lógica peculiar que rege as produções desta faculdade "inferior", propôs-se mostrar a íntima união que existe entre a criação filosófica e a criação poética<sup>76</sup>, abrindo assim o caminho para a efectiva valorização das linguagens da sensibilidade e da afectividade e para o reconhecimento dos processos da poética da razão, dando aos pensadores do classicismo e do romantismo a oportunidade de, por uma mais intensa reflexão sobre o poder criador do espí-

---

<sup>74</sup> R. DESCARTES, *Cogitationes Privatae* [1619-1621], *Oeuvres* (ed. Adam-Tannery), reed.: Paris, Vrin, 1996, vol. X, 217. O longo poema *La naissance de la paix* foi composto por Descartes para celebrar a festa da paz (de Vestfália) que a rainha Cristina da Suécia associou ao seu aniversário em Dezembro de 1649, dois meses antes da morte do filósofo. Dado por perdido, o poema foi reencontrado já no presente século e pode ler-se na mais recente edição completa das *Oeuvres de Descartes*, Paris, Vrin, 1996, vol. V, pp. 616-627.

<sup>75</sup> Cf. nota 63.

<sup>76</sup> A. G. BAUMGARTEN, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, ed. H. Paetzold, Hamburg, Meiner, 1983, 4: "Posse demonstrare et hoc ipso philosophiam et poematis pangendi scientiam, habitas saepe pro dissitissimis, amicissimo iunctas connubio ponere ob oculos."

rito, chegarem à ideia de uma única poética transcendental, de onde originariamente proviriam todas as criações, na arte, na religião, na filosofia e até na ciência, dêem-se elas, de resto, sob a forma de símbolos, de imagens ou de conceitos.

Resta tentar compreender a confessada morte poética de Antero e a anunciada conversão do poeta à filosofia. Há que entendê-las, segundo cremos, no contexto da interpretação anterior da modernidade e da degradação da poesia num mundo desertificado dos símbolos, dos mitos e dos deuses pela aragem gelada da visão científica e positiva do mundo, no contexto da filosofia anterior da história e da cultura, no contexto da evolução da concepção anterior da arte e da poesia, a que já aludimos. Nunca no sentido da adopção de uma concepção intelectualista da filosofia, mas antes de uma concepção realmente "prática" da filosofia, capaz de ligar as ideias, o pensamento, o sentimento e as exigências de uma visão moral do mundo e de assim apontar um significado para a existência humana e para o próprio universo. Desiludido com o estado da poesia e com o estado moral da sua época, Antero sonha ainda com um novo renascimento poético tornado possível pelo revigoramento filosófico das ideias. É por isso que diz que aquilo de que o mundo mais precisa é de ideias, de filosofia. E daí o propósito de à filosofia se dedicar com as forças morais e especulativas que lhe restam. Mas quem pode dizer que o poeta não renasceria em Antero após um revigoramento do seu espírito pelas ideias?

A supracitada carta a Carolina Michaëlis de Vasconcelos, tantas vezes invocada para assinalar a cesura entre o Antero poeta e o Antero filósofo, na nossa opinião mais documenta a confissão feita pelo próprio poeta-filósofo da indistritável híbridez da sua personalidade e obra literária. Antero sempre se revelou mais preocupado com o fundo do que com a forma, mais com a pregnância das ideias do que com os artifícios da versificação, incondicionalmente comprometido com os imperativos da consciência e do sentimento e sempre recusando ceder ao culto de uma fútil "arte pela arte". E é isso o que dá peculiar densidade à sua escrita, poética ou ensaística: a autenticidade do homem e a vivência que a habita. Quando Antero se propõe dedicar-se à filosofia o que pretende é, como diz, a exposição e o desenvolvimento metódico das suas ideias, que, em forma condensada, fora deixando nos seus poemas.<sup>77</sup> É, portanto, mais à forma do que ao conteúdo que se refere tal conversão.

Se aqui é consentida ainda uma comparação, poder-se-ia dizer que

---

<sup>77</sup> A poesia anterior – sobretudo a dos Sonetos – ilustra bem a ideia exposta por Bachelard da poesia como "metafísica instantânea". Cf. G. BACHELARD, "Instant poétique et instant métaphysique", *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970, pp. 224-232.

Antero, também neste ponto, não está longe do primeiro Nietzsche, o qual, reconhecendo o parentesco que existe entre a filosofia e a arte, quanto à origem e substância – a radicação na vida –, concede todavia a proximidade da filosofia com a ciência no que respeita à forma e à pretensão da exposição conceptual e lógica.<sup>78</sup> A filosofia – o pensamento filosófico – estaria assim a meio caminho entre a arte e a ciência, entre a intuição criadora e a elaboração conceptual e sistematização formal. Foi nesse "meio caminho" que Antero e talvez também o próprio Nietzsche encontraram o seu modo natural de expressão. Mas tanto para um como para outro a elaboração conceptual só tem sentido se nela ainda estiver presente a vida e o sopro do espírito criador e se por ela se puder intervir na vida, dando-lhe significado, intensificando-a.

Antero, que, tendo recebido o baptismo dos poetas e pedido à forma poética em vão a ideia pura, sempre se viu tropeçando entre sombras na matéria dura e assentando entre as formas incompletas<sup>79</sup>, descobriu igualmente que também a verdade da filosofia é apenas "simbólica" e que só por entre o denso nevoeiro a sua linguagem consegue dar-nos a adivinhar os ténues raios do sol<sup>80</sup>. Não é, em suma, a evidência poética ou a evidência especulativa o que satisfaz a inquietação do espírito humano. Mais do que as intuições da poesia o que verdadeiramente importa é a escrita do poema da própria vida moral.<sup>81</sup> Mais do que a coerência lógica de um sistema especulativo o que o espírito humano pretende é encontrar-se na comunhão dos seres e na união com o respectivo princípio universal, simultaneamente cósmico e espiritual. E este princípio, que é também o fim de toda a evolução e progresso natural, espiritual e moral, segundo se lê nas inspiradas últimas páginas de *Tendências*, é o Bem. A virtude, a santidade, a renúncia ao egoísmo – e não a poesia ou a especulação filosófica –, eis a derradeira mensagem de Antero.

---

<sup>78</sup> A aproximação aqui sugerida não pode fazer esquecer, para além do mútuo desconhecimento, a diferença de inspiração, de percurso e também de contexto filosófico dos dois pensadores. Se se pode dizer que a preocupação de Nietzsche é originariamente de ordem estética (de uma metafísica estética, de uma justificação estética da existência), a de Antero afirmar-se-á como a tentativa de encontrar uma justificação de ordem moral tanto para o espírito humano como para o próprio universo.

<sup>79</sup> Glosamos o bem conhecido e já citado soneto "Tormento do Ideal".

<sup>80</sup> Cf. as primeiras páginas de *Tendências*. Cf. Manuel CÂNDIDO, "O conceito anterior de 'filosofia'", in: Idem, *Antero de Quental. Uma filosofia do paradoxo*, Ponta Delgada, 1993, pp. 17 ss.

<sup>81</sup> Cf. Carta a Joaquim de Araújo, de 22 de Janeiro de 1882: "[...] Ponha acima da literatura alguma coisa, o que é vital, real, o que abraça a vida e o seu fim moral, e não só a imaginação e uma inteligência apenas abstracta. O nosso verdadeiro poema somos nós mesmos, quero dizer, a nossa vida moral, que é a obra suprema do Universo." (*Cartas* II, p. 616).

**RÉSUMÉ****'IDÉE POÉTIQUE' ET 'IDÉE PHILOSOPHIQUE' DANS L'OEUVRE  
DE ANTERO DE QUENTAL**

Une relecture des idées de Antero de Quental concernant la nature de la poésie et de la philosophie nous montre que l'hybridisme de l'oeuvre du poète-philosophe portugais est solidaire d'une cohérente et suffisamment dessinée conception de la poétique de l'esprit, laquelle, d'ailleurs, a été partagée par d'autres représentants de la culture poétique et philosophique du XIX<sup>e</sup> siècle. Le cas Antero illustre la condition de la pensée et de la littérature depuis le Romantisme, caractérisée par la crise des genres philosophique et poétique, par le changement du statut même de l'acte philosophique, et par la reconnaissance de l'originale affinité et voisinage entre le philosophe et le poète.

## THOMAS MANN E A *MONTANHA MÁGICA*

**Carlos João Correia**

Universidade de Lisboa

"What have we given?  
My friend, blood shaking my heart  
The awful daring of a moment's surrender  
Which an age of prudence can never retract  
By this, and this only, we have existed  
Which is not to be found in our obituaries"

T. S. ELIOT, *The Waste Land*

### I

Num dos mitos clássicos da nossa cultura encontramos a história de uma jovem que, no momento em que colhia despreocupadamente flores no campo, vê subitamente a terra abrir-se e do seu seio brotar o senhor da Morte que a rapta violentamente conduzindo-a para os abismos. Ela tornar-se-á, a partir daí, a senhora dos Infernos e ciclicamente surgirá na sua forma primaveril à face da Terra. Neste mito sobre Perséfone opera-se a conjugação, à partida, tão paradoxal, entre a beleza e a morte.

A obra literária de Thomas Mann e, em particular, o seu romance *A Montanha Mágica*, podem ser perspectivados como uma meditação permanente sobre esta identidade tão singular que transforma a morte e o sofrimento no reverso da beleza e da perfeição. Nos *Buddenbrook* (1901)



– o seu primeiro grande romance, quando o escritor ainda só tinha 26 anos – deparamos com a consciência de que a arte é inimiga das preocupações quotidianas da vida, acarretando a decadência e a morte aos seus cultores; em *Morte em Veneza* (1912), confrontamo-nos com a obsessão trágica do escritor Aschenbach pela beleza e vitalidade do jovem Tadzio, paixão que lhe provocará a morte; no *Doutor Fausto* (1947) descobrimos o pacto diabólico do músico Adrian Leverkühn que se entrega voluntariamente à loucura, ao sofrimento e à morte como meio de preservar a sua criatividade genial.

Será, assim, a partir desta identidade entre beleza e pulsão de morte que procuraremos orientar a nossa leitura da *Montanha Mágica*, salientando as formas invocadas pelo escritor de superação desta unidade trágica. Pois Thomas Mann tem bem consciência de que, se na raiz da nossa cultura se encontra um instinto fatal – ou, para utilizarmos a significativa definição de cultura no *Doutor Fausto* –, se a cultura não é mais do que "a incorporação dos demónios da Noite no culto dos Deuses", então, em qualquer momento, a fina película de civilização que cobre a nossa existência pode estalar e no seu lugar emergir o poder da sofrimento, da loucura e da guerra. Diz-nos o autor nas páginas finais da *Montanha Mágica*: "Onde estamos? Que é isto? Onde nos levou o sonho? Crepúsculo, chuva e lama, rubros clarões de fogo no céu incendiado; um trovão surdo ressoa sem cessar, enche o ar húmido, dilacerado por silvos agudos, por uivos raivosos, infernais, cujo caminho termina em estilhaços, jactos de terra, detonações e labaredas, gemidos e gritos, clarinadas estridentes que ameaçam despedaçar-se num crepitar cada vez mais rápido, mais rápido..."<sup>1</sup>. Terá Goethe razão ao afirmar que todos os nossos sonhos se realizam mas apenas como pesadelos? A *Montanha Mágica* é, na nossa interpretação, a reflexão trágico-satírica do escritor sobre esta mesma questão.

Apesar da redacção do romance *A Montanha Mágica* ter durado cerca de 12 anos (de 1912 a 1924), a sua narrativa é relativamente simples. Ela baseia-se, aliás, num facto verídico da vida do escritor. No ano de 1912, a sua mulher teve que passar seis meses num sanatório na zona

---

<sup>1</sup> "Wo sind wir? Was ist das? Wohin verschlug uns der Traum? Dämmerung, Regen und Schmutz, Brandröte des trüben Himmels, der unaufhörlich von schweren Donner brüllt, die nassen Lüfte erfüllt, zerissen von scharfem Singen, wütend höllenhundhaft daherfahrendem Heulen, das sein Bahn mit Splittern, Spritzen, Krachen und Lohen beendet, von Stöhnen und Schreien, von Zingeschmetter, das bersten will, und Trommeltakt, der schleuniger, schleuniger treibt..."(Thomas MANN, *Der Zauberberg*, Berlim, Fischer Verlag, 1926<sup>2</sup>).

de Davos na Suíça<sup>2</sup>. Thomas Mann foi visitá-la durante três semanas e são os acontecimentos aí ocorridos que constituirão o ponto de partida biográfico para o romance.

Na *Montanha Mágica*, um jovem órfão de 23 anos, simples, desprentensioso e empreendedor, engenheiro naval de profissão, de nome Hans Castorp, decide visitar o seu primo militar Joachim que se encontra internado há cerca de seis meses, por causa de uma tuberculose, no sanatório de Berghof, situado na zona de Davos na Suíça. O seu projecto inicial era permanecer apenas três semanas, mas o médico e director do sanatório, o sinistro Doutor Behrens, comunica-lhe que também ele está doente. E as três semanas transformam-se em 7 anos, até à declaração da guerra em 1914. Na verdade, todos os habitantes daquele sanatório estão doentes, até mesmo o médico. Durante a permanência em Berghof, Hans Castorp apaixonou-se pela sensual russa afrancesada Madame Chauchat, a quem o herói do romance se declara na cena intitulada "Noite de Valpúrgia". Mme. Chauchat partirá bruscamente no dia seguinte e só retornará muito mais tarde acompanhada de um holandês, oriundo de Java, Peeperkorn, personagem carismática mas enigmática que acaba por se suicidar. Para lá da partida e retorno para morrer do seu primo Joachim, Hans Castorp passa os dias em grandes conversações filosóficas com duas personagens típicas daquele sanatório: Settembrini, italiano de convicções iluministas e humanistas, defensor da ciência e do poder da razão, adepto do ideário de Voltaire; Nafta, judeu e jesuíta, crítico dos ideais iluministas e defensor niilista de um catolicismo simultaneamente reaccionário e marxista. Ambos procurarão influenciar a formação filosófica de Hans Castorp, mas as profundas desavenças entre ambos terminam num duelo em que Settembrini acaba por disparar para o ar e Nafta se suicida. Por fim, iremos encontrar, nas páginas finais do romance, Hans Castorp combatendo na guerra.

Como se pode verificar estamos em face de uma intriga bastante simples, em que o decisivo não está tanto no retrato realista dos acontecimentos, mas antes no significado simbólico que tanto as personagens como as situações representam. A *Montanha Mágica* é um romance simbólico através de um aparente realismo.

## II

A primeira questão que devemos colocar prende-se com o significado do próprio símbolo da *Montanha Mágica*. A expressão provém de *O Nascimento da Tragédia* de Nietzsche onde se fala das "raízes" de uma

---

<sup>2</sup> BRADBURY, *The Modern World. Ten Great Writers*, Londres, Penguin, 1989, pp. 104-105.

"Montanha Mágica Olímpica". "Agora abre-se-nos por assim dizer a montanha mágica olímpica e mostra-nos as suas raízes. O Grego conhecia e sentia os horrores e as coisas tremendas da existência: aliás, para poder viver, tinha de contrapor-lhe o fulgurante nascimento onírico dos seres olímpicos"<sup>3</sup>.

No romance de Thomas Mann, a "Montanha Mágica" (*Zauberberg*) pode ter vários sentidos e eles não são de forma alguma indiferentes em relação a uma compreensão da obra. Em todos os sentidos possíveis deste símbolo encontra-se, no entanto, um ponto comum: a *Montanha Mágica* é o mundo "cá de cima", do sanatório de Berghof, a que se opõe o "mundo lá de baixo", do vale – a que poderíamos chamar o *Vale desencantado* –, mas em que esta oposição, mais do que traduzir uma antinomia espacial, promove uma alteração substancial, não só nos valores, mas na própria forma de viver dos seus habitantes. Thomas Mann quis, deste modo, realizar uma ficção laboratorial, construindo um universo distinto das preocupações pragmáticas e quotidianas de forma a poder ressaltar alguns traços essenciais da condição humana.

São possíveis várias interpretações, com alguma consistência, do símbolo em questão. A mais óbvia, mas que não a transforma, por isso, em menos correcta, consistiria em ver a "Montanha Mágica" como símbolo da situação do homem em face da morte. Estamos num sanatório em que a questão da morte se encontra directa ou indirectamente sempre presente. Os seus "habitantes" têm que lidar diariamente com a morte e, deste modo, são levados a analisar ou a recalcar o sentido das suas vidas. Hans Castorp tem a percepção nítida de que é mortal quando um dia vê directamente o esqueleto da sua mão num aparelho de Raios X. "E Hans Castorp viu o que devia ter esperado, mas que, na realidade, não foi feito para o homem ver e que jamais teria pensado poder ver: lançou um olhar para dentro do seu próprio túmulo. Viu, prefigurado pela força da luz, o futuro processo da decomposição"<sup>4</sup>.

A questão da morte vai minar todas as formas de relacionamento humano: desde o amor e paixão envoltos numa atracção macabra e patética, bem expresso pelo desejo de Hans Castorp conhecer as "fotografias

---

<sup>3</sup> "Jetzt öffnet sich uns gleichsam der olympische Zauberberg und zeigt uns sein Wurzeln. Der Grieche kannte und empfand sie Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, musste er vor sie hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen." (NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie* § 3).

<sup>4</sup> "Und Hans Castorp sah, was zu sehen er hatte erwarten müssen, was aber eigentlich dem Menschen zu sehen nicht bestimmt ist und wovon auch er niemals gedacht hatte, dass ihm bestimmt sein könnte, es zu sehen: er sah in sein eigenes Grab. Das spätere Geschäft der Verwesung sah er vorweggenommen durch die Kraft des Lichtes" (Thomas MANN, *Der Zauberberg*, 289).

interiores" de Mme. Chauchat, passando pela consciência cada vez mais nítida de que o fundamento em que se alicerça o que há de mais sublime é a experiência da morte. Isso torna-se claro numa passagem muito bela do romance em que o "herói" se interroga sobre o que é a vida, essa mistura de "água e albumina" que dá corpo à nossa existência: "O que era a vida? Não se sabia. Ela tinha consciência de si mesma, indubitavelmente, desde que era vida, mas ignorava o que era [...]. O que era a vida? Ninguém sabia. Ninguém conhecia o ponto da natureza donde ela brotava e no qual se inflamava. [...] O que era então a vida? Era calor, calor produzido por um fenómeno sem substância própria que conservava a forma; era uma febre de matéria [...] não era matéria nem era espírito. Era qualquer coisa entre os dois, um fenómeno sustentado pela matéria, como o arco-íris sobre a queda de água."<sup>5</sup> A vida, enquanto "frémito secreto que irrompe na castidade gelada do universo" transforma-se para Hans Castorp num sonho, numa imagem onírica de um corpo feminino que progressivamente o envolve e o beija. O encantamento da montanha mágica é a magia da relação entre o amor e a morte como se existisse uma fusão doentia entre a atracção sensual e o fascínio pela decomposição e pela morte. Em que o erotismo, mais do que "aprovação da vida até na própria morte"<sup>6</sup> se transforma na "aprovação da morte até na própria vida".

Uma segunda interpretação do símbolo da "Montanha Mágica" sublinharia o papel privilegiado do tempo na construção deste romance. Aquele local seria "mágico", "encantado" pois promoveria a progressiva dissolução das formas quotidianas e cronológicas da vivência do tempo, possibilitando uma nova compreensão deste. Da mesma forma que a alteração espacial, – como, por exemplo, uma viagem –, suscita uma modificação e provoca o esquecimento, também a nossa experiência temporal pode ser minada por dentro. O primeiro sentimento estranho que envolve Hans Castorp, na sua digressão no Berghof, diz respeito à perda de referências temporais, de tal modo que ele já não consegue ter uma noção nítida dos dias e começa a manifestar dificuldades em responder a questões tão simples como seja a da sua própria idade. A reorganização da

---

<sup>5</sup> "Was war das Leben? Man wusste es nicht. Es war sich seiner bewusst, unzweifelhaft, sobald es Leben war, aber es wusste nicht, was es sei. [...] Was war das Leben? Niemand wusste es. Niemand kannte den natürlichen Punkt, an dem es entsprang und sich entzündete. [...] Was war also das Leben? Es war Wärme, das Wärmeprodukt formerhaltender Bestandlosigkeit, ein Fieber der Materie [...] es war nicht materiell, und es war nicht Geist. Es war etwas zwischen beidem, ein Phänomen, getragen von Materie, gleich dem Regenbogen auf dem Wasserfall" (Thomas MANN, *Der Zauberberg*, 361-363).

<sup>6</sup> BATAILLE, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 17.

experiência interior do tempo constitui, assim, um dos temas centrais da *Montanha Mágica*, sendo este romance uma exploração meticulosa de todos os meandros da nossa vivência temporal.<sup>7</sup>

A explícita questão sobre a natureza do tempo é colocada em dois momentos distintos do romance. No começo do capítulo seis, na cena "Transformações", que começa com a questão directa: "O que é o tempo?"<sup>8</sup> e no capítulo sete, na cena "Passeio pela Praia", que começa com outra interrogação: "Pode narrar-se o tempo, o tempo em si mesmo, como tal e em si? Não, na verdade seria uma empresa louca. [...] O tempo é o elemento da narração, assim como é o elemento da vida."<sup>9</sup> A narrativa não tem pois o tempo como objecto mas é, em si mesma, a experiência do tempo no interior da linguagem. O que significa que não temos acesso ao tempo – o da vivência mais do que o da sua medição – a não ser através da narrativa.

O próprio romance de Thomas Mann é a expressão exemplificada desta mesma tese. Como se o narrar da história promovesse uma distorção da vivência temporal: assim, por exemplo, o primeiro capítulo trata da chegada, enquanto o quarto trata das 3 primeiras semanas, o quinto dos 7 primeiros meses e o sétimo de todos os anos restantes<sup>10</sup>. No próprio prólogo, a voz narrativa anuncia enigmaticamente que a história que se vai ler se passa num passado muito distante<sup>11</sup>, o que não deixa de ser estranho, pois os acontecimentos parecem estar "datados" dado que se referem aos sete anos que antecedem a primeira guerra. É pois uma história mítica que lemos, mais do que um relato histórico circunstancial, em que o que está em causa é essa busca de si através da vivência do tempo. Por sua vez, o romance poderia ser visto como uma meditação sobre as diferentes formas da eternidade num mundo em que a mais "pequena unidade de tempo é o mês": desde o eterno retorno do mesmo simbolizado pela "sopa eterna"<sup>12</sup>, passando pela eternidade do sonho, em particular aquele que lhe é revelado pela paixão por Mme Chauchat<sup>13</sup> até

---

<sup>7</sup> Esta hipótese é sustentada por Paul Ricoeur na sua análise da *Montanha Mágica*: cf. *Temps et récit II*, Paris, Seuil, 1984, pp. 168-194.

<sup>8</sup> "Was is die Zeit?" (Thomas MANN, *Der Zauberberg*, p. 452).

<sup>9</sup> "Kann man die Zeit erzählen, diese selbst, als solche, an und für sich? Wahrhaftig, nein, das wäre ein närrisches Unterfangen! [...] Die Zeit ist das Element der Erzählung, wie sie das Element des Lebens ist" (Thomas MANN, *Der Zauberberg*, p. 706).

<sup>10</sup> Cf. RICOEUR, *Temps et récit II*, 169-170.

<sup>11</sup> Thomas MANN, *Der Zauberberg*, p. 9.

<sup>12</sup> "Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit", Thomas MANN, *Der Zauberberg*, p. 243.

<sup>13</sup> Cf. a declaração em francês de Hans Castorp à Mme Chauchat no capítulo

à eternidade do instante que se realiza na cena crucial do romance, "A Neve"<sup>14</sup>.

A terceira interpretação do símbolo da "Montanha Mágica" sublinharia a reflexão permanente do autor sobre o destino da cultura europeia. E o "encantamento" seria a subtração momentânea da cultura ao próprio ritmo da história. Esta interpretação tem a seu favor o conflito estéril entre o humanista tagarela Settembrini e Nafta, o crítico niilista da ideologia burguesa do progresso. Como se Thomas Mann nos quisesse mostrar o conflito ideológico que animava a cultura europeia naquela época e, como esse conflito, entre os ideais das Luzes e da *Kultur* romântica, nos anuncia a expressão de um outro conflito de proporções bem maiores.

### III

Estamos assim em face de um romance de aprendizagem. Embora nos possamos interrogar sobre o que é que de positivo Hans Castorp aprendeu dos seus diferentes preceptores, dificilmente a sua visão do mundo permaneceria a mesma sem a intervenção de Settembrini, de Nafta, de Peeperkorn e de Mme Chauchat. Esta última, por exemplo, ensina-lhe, com um certo sabor gnóstico, que se "deve procurar a moral não tanto na virtude, isto é, na razão, na disciplina, nos bons costumes, na honestidade, mas antes no contrário, no pecado, abandonando-se ao perigo, ao que nos é prejudicial, no que nos consome. Penso que é mais moral perder-se e mesmo deixar-se perecer do que conservar-se."<sup>15</sup> E, neste romance de aprendizagem sobre a morte, sobre o tempo e a cultura surgem duas visões distintas na relação entre a beleza e a morte, a perfeição e o sofrimento.

A primeira é-nos apresentada na cena em que Hans Castorp ouve extasiado uma canção de Schubert, *A Tília*. O mundo da canção era singelo, mas, ao mesmo tempo, sublime, em que se canta o amor e a serenidade. E, de repente, Hans Castorp, apercebe-se de que é a "morte" que se encontra por detrás daquela canção. "Que mundo era esse que se

---

*Walpurgisnacht* "Je t'aime," lallte er, "je t'ai aimée de tout temps", (Thomas MANN, *Der Zauberberg*, p. 449).

<sup>14</sup> "Sollte er glauben, dass sein Herumirren kaum eine Viertelstunde gedauert hatte?" (Thomas MANN, *Der Zauberberg*, p. 636)

<sup>15</sup> "Qu'il faudrait chercher la morale non dans la vertu, c'est-à-dire dans la raison, la discipline, les bonnes moeurs, l'honnêteté, — mais plutôt dans le contraire, je veux dire: dans le péché, en s'abandonnant au danger, à ce qui est nuisible, à ce qui nous consume. Il nous semble qu'il est plus moral de se perdre et même de se laisser dépérir que de se conserver." (Thomas MANN, *Der Zauberberg*, 446-447).



abria atrás dela [da canção] e que, segundo o pressentimento da sua consciência, devia ser o mundo de um amor proibido? Era a morte." <sup>16</sup> Nesta súbita iluminação Hans Castorp descobre que, como Nietzsche tinha defendido no *Nascimento da Tragédia*, na base de toda a forma pura e apolínea revela-se um fundamento caótico, mortal e dionisíaco, fundamento que não é mais do que a "vontade de viver" cega de Schopenhauer. Uma vez mais se confirmava a tese sobre a beleza como o reverso da própria morte.

É, no entanto, possível discernir, na *Montanha Mágica*, uma alternativa a esta visão niilista da vida. Encontramo-la, pelo menos, em dois momentos: na cena da "Neve" e no final do romance. Na primeira cena, deparamos inicialmente com a visão nietzschiana de um fundo abissal que atravessa toda a beleza formal. Quando Hans Castorp se perde numa tempestade de neve, tem primeiramente uma visão onírica da verdura dos campos e do azul dos mares, recordando-lhe um Mediterrâneo que ele nunca visitou. Mas, como diz o protagonista, "não se sonha unicamente com a nossa própria alma" <sup>17</sup>. Só que depois desta percepção idílica, tem a visão arrepiante de duas velhas que, com as suas próprias mãos, dilaceram e esquartejam o corpo de uma criança. Por um lado, Castorp sabe, à maneira nietzschiana, que a morte é parte intrínseca da vida, pois, se assim não fosse, nunca se poderia falar de vida; sabe, numa palavra, que na raiz da experiência mais sublime se encontra o eterno retorno de criação e destruição. "Aquela aspiração para o infinito, o bater das asas da ânsia nostálgica no momento em que apreendemos com um prazer supremo a realidade nitidamente apreendida, lembram que devemos reconhecer [...] um fenómeno dionisíaco que nos revela sempre de novo a construção e destruição lúdicas do mundo individual, decorrendo de um prazer primordial, de modo análogo à comparação, pelo obscuro Heraclito, da força criadora do universo a uma criança que, ao brincar, coloca pedras aqui e acolá, construindo e derrubando montes de areia." <sup>18</sup> Mas Castorp sabe também, à maneira schopenhaueriana, que uma consciência

---

<sup>16</sup> "Welches war diese dahinter stehende Welt, die seiner Gewissensahnung zufolge eine Welt verbotener Liebe sein sollte? Es war der Tod." (Thomas MANN, *Der Zauberberg*, p. 854).

<sup>17</sup> "Man träumt nicht nur aus eigener Seele" (Thomas MANN, *Der Zauberberg*, p. 645).

<sup>18</sup> "Jenes Streben ins Unendliche, der Flügelschlag der Sehnsucht, bei der höchsten Lust an der deutlich perzipierten Wirklichkeit, erinnern daran, [...] ein dionysische Phänomen zu erkennen haben, das uns immer von neuem wieder das spielende Aufbauern und Zertrümmern der Individualwelt als den Ausfluss einer Urlust offenbart, in einer ähnlichen Weise, wie wenn von Heraclit dem Dunkeln die weltbildende Kraft einem Kinde verglichen wird, das spielend Steine hin und her setzt und Sandhaufen aufbaut und wieder einwirft." (NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie* § 24).

integral da própria "vontade de viver" lhe permite uma compaixão com todos os seres que são vítimas dessa mesma identidade trágica entre a vida e a morte. "Este homem que, em cada ser, se reconhece a si mesmo, no mais íntimo e verdadeiro de si próprio, considera também as dores infinitas de tudo o que vive como sendo as suas próprias dores e, assim, faz seu o sofrimento de todo o mundo. A partir daqui, nenhuma dor lhe é estranha."<sup>19</sup> É, por isso, que Hans Castorp, no final da sua visão na neve, nos dirá: "'O homem não deve deixar a morte reinar sobre os seus pensamentos em nome da bondade e do amor. E com isto vou acordar... Pois segui o meu sonho até ao fim e alcancei o meu objectivo'"<sup>20</sup>. Ou então ainda, no final do romance: "Momentos houve em que nos sonhos que tu "governavas" viste brotar da morte e da luxúria do corpo um sonho de amor. Será que dessa festa da morte, dessa perniciosa febre que incendeia à nossa volta o céu desta noite chuvosa, também o amor surgirá um dia?"<sup>21</sup>.

#### ABSTRACT

#### THOMAS MANN AND *THE MAGIC MOUNTAIN*

In this article, we analyse the symbolic meaning of the Thomas Mann's novel, *The Magic Mountain*. We try to see the scope of the interpretations that consider the metaphors of death, time and culture as the main subject of the novel. Finally, we sustain the idea that Thomas Mann wants to tell us that beauty and perfection are the reverse of death and suffering.

---

<sup>19</sup> "[...] dass ein solcher Mensch, der in allen Wesen sich, sein innerstes und wahres Selbst erkennt, auch die endlosen Leiden alles Lebenden als die seinen betrachten und so den Schmerz der ganzen Welt sich zueignen muss. Ihm ist kein Leiden mehr fremd." (SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, § 68).

<sup>20</sup> "*Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.* Und damit wach'ich auf... Denn damit hab'ich zu Ende geträumt und recht zum Ziele." (Thomas MANN, *Der Zauberberg*, 648).

<sup>21</sup> "Augenblick kamen, wo dir aus Tod und Körperunzucht ahnungsvoll und regierungsweise ein Traum von Liebe erwuchs. Wird auch aus diesem Weltfest des Todes, auch aus der schlimmen Fieberbrunst, die rings den regnerischen Abendhimmel, einmal die Liebe steigen?" (Thomas MANN, *Der Zauberberg*, 938).

## O OUTRO LITERÁRIO: A FILOSOFIA DA LITERATURA EM LEVINAS

*Cristina Beckert*  
Universidade de Lisboa

### 1. A alteridade espacial da literatura moderna

A literatura ocupa, desde o início, um lugar à parte nas considerações de Levinas sobre a arte, devido, em larga medida, ao contacto com autores de origem judaica, como Paul Celan, Michel Leiris ou Proust e, muito particularmente, com as teorizações de Blanchot acerca da escrita e do modo como o artista se relaciona com a alteridade.

É certo que as artes plásticas constituem, para o pensador lituano, o modelo de toda a arte, modelo esse que se define, fundamentalmente, por uma regressão *aquém* do mundo e do sentido que este patenteia enquanto totalidade organizada. Situando-se, assim, num mundo antes do mundo ou da criação (de sentido), a obra de arte manifestaria a pura opacidade da matéria bruta e a própria impossibilidade do acto criador, uma vez que o artista, ao regredir para um estado de in-diferença formal, perde a sua posição de ente autónomo no seio do todo mundano<sup>1</sup>. A destituição de sentido, inerente à produção artística, teria como correlato a inviabili-

---

<sup>1</sup> Sendo particularmente crítico em relação à natureza da arte, na obra *De l'existence à l'existant* (1947) e no artigo "La réalité et son ombre" (1948), Levinas define a arte em termos de *exotismo*, ou seja, de excentricidade em face do mundo como receptáculo de todo o sentido. Cf. *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin, 1984<sup>2</sup>, p. 84.

zação de uma efectiva alteridade a quem este se destina, favorecendo, ao invés, a indiferenciação entre a esfera do Mesmo e do Outro<sup>2</sup>.

Porém, já em 1947, quando Levinas procede à análise dos escritos de Proust, se desenha o modo diverso como significa a obra literária, a saber, como desejo do outro enquanto Outro, na sua eterna alteridade. A afirmação de que "[...] o ensinamento mais profundo de Proust [...] consiste em situar o real numa relação com aquilo que permanece para sempre outro, com outrem como ausência e mistério, em encontrá-la na própria intimidade do 'Eu' [...]"<sup>3</sup>, inaugura uma dialéctica da proximidade e da distância entre o Eu e o Outro irredutível à pura identidade indiferenciada veiculada pela obra plástica. Com efeito, a diferença no seio da subjectividade, expressa pelo "tempo perdido", implica que o sujeito se apresente à distância de si mesmo, como que reflectido no exterior, sendo esse eu-outro objecto privilegiado de descrição. Porém, a impossibilidade de fazer coincidir temporalmente a sensação ou a emoção descrita e a emoção da sua descrição, levam a que nos encontremos sempre em face de uma emoção reduplicada ou de uma emoção da emoção, num processo que regride infinitamente em busca da sua origem absoluta<sup>4</sup>. Paralelamente, se o eu é estranho a si e incapaz de se possuir na sua origem, também o outro está para além do seu mero aparecer, é mistério de uma alteridade inconvertível em mesmo. Neste sentido, a história do fracasso amoroso entre Marcel e Albertine converter-se-ia na expressão mais acabada do amor e da comunicação intersubjectiva, libertos do paradigma da fusão e atentos ao modo irredutível e inesgotável com que a alteridade se dá.

A mesma noção da obra literária como exposição da inacessibilidade e inexaurabilidade do outro estaria presente no método literário utili-

---

<sup>2</sup> Esta indiferença entre o mesmo e o outro que significa um recuo até à pura existência sem existente, corresponde, do ponto de vista da conceptualização filosófica, à experiência do Há [*Il y a*], apenas superável mediante a passagem do puro ser ao ente e pela abertura deste ao Outro.

<sup>3</sup> "[...] l'enseignement le plus profond de Proust [...] consiste à situer le réel dans une relation avec ce qui à jamais demeure autre, avec autrui comme absence et mystère, à la retrouver dans l'intimité même du 'Je' [...]" (LEVINAS, "L'autre dans Proust" in *Noms Propres*, Paris, Librairie Générale Française, 1987<sup>2</sup>, p. 123).

<sup>4</sup> "La joie, la douleur, l'émotion, chez Proust ne sont jamais des faits qui valent par eux-mêmes. Le moi s'est déjà séparé de son état, dans l'intimité même où il se maintient normalement avec lui, comme le bâton immergé se brise tout en restant entier [...]. La vraie émotion chez Proust est toujours l'émotion de l'émotion." (LEVINAS, "L'autre dans Proust" in *Noms Propres*, p. 120). Levinas reporta esta simbiose entre a emoção-forma e a emoção-conteúdo à tradição poética francesa que se estende desde Mallarmé a Blanchot, Leiris e ao próprio Proust (cf. *Idem*, "La transcendance des mots" in *Hors Sujet*, Montpellier, Fata Morgana, 1987, p. 216).

zado por M. Leiris e que Levinas submete à apreciação em 1949, num texto a que dá o título de "La transcendence des Mots". Nomeado pelo próprio Leiris como *bifurs* ou *biffures*, nele se congrega a constante bifurcação [*bifur*] a que o pensamento está submetido, quando pretende captar o mundo de forma directa e rectilínea, e a rasura [*biffure*], a correcção do sentido unívoco a conferir ao real, resultante desse desvio de uma intencionalidade linear<sup>5</sup>. Trata-se de recuperar a noção de associação de ideias, conferindo-lhe um novo significado. A multiplicidade de sentidos não preexiste ao movimento do pensar, possibilitando a sua transitividade de ideia para ideia, mas a associação brota, pelo contrário, do próprio dinamismo pensante, na medida em que este é, essencialmente, desvio, desdobramento de sentido ou símbolo<sup>6</sup>.

O modo como o movimento surrealista em geral liberta o pensamento do poder objectivante, fazendo-o significar mais do que ele "quer", permite, de facto, alcançar-se um plano *para além* do real ou sobre-real. Resta saber se esta intenção de transcendência é levada até ao fim pelo surrealismo e pela arte moderna em geral, isto é, se são capazes de romper com o modelo cognoscitivo do pensar ou se apenas o pretendem alargar e aprofundar.

A aproximação entre o procedimento literário a que Leiris submete a palavra e aquele que a pintura moderna utiliza para manifestar as potencialidades expressivas da imagem plástica é bem o sinal da pertença de ambos a um mesmo modelo: o espacial ou visual, que reenvia necessariamente para o paradigma cognoscitivo do pensamento ocidental. De facto, a palavra não se distingue da imagem pelo apelo a uma temporalidade contrastante com a simultaneidade no espaço, mas, ao invés, "a originalidade da noção de *biffure* consiste em pôr a multiplici-

---

<sup>5</sup> Cf. LEVINAS, "La transcendence des mots" in *Hors Sujet*, p. 216.

<sup>6</sup> "La pensée est originellement biffure – c'est-à-dire symbole. Et parce que la pensée est symbolique, les idées peuvent s'accrocher les unes aux autres et former un réseau d'associations." (LEVINAS, "La transcendence des mots" in *Hors Sujet*, p. 217). A intenção de reabilitar a imagem na sua pureza, bem como a associação, enquanto método privilegiado da escrita automática, presidem ao movimento surrealista. Numa fórmula semelhante à que vemos reproduzida por Levinas, mas em que o poder simbólico do pensamento é designado por "actividade surrealista", a que a razão humana apenas assiste impotente, Breton havia já afirmado: "C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image* [...]. Or, il n'est pas, à mon sens, au pouvoir de l'homme de concerner le rapprochement de deux réalités si distantes. [...] Force est donc d'admettre que les deux termes de l'image ne sont pas déduits l'un de l'autre par l'esprit *en vue* de l'étincelle à produire, qu'ils sont les produits simultanés de l'activité que j'appelle *surréaliste* [...]." (A. BRETON, "Manifeste du surréalisme" (1924) in *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1979, p. 46).

dade como simultânea, o estado de consciência como irreduzivelmente ambíguo. [...] A ambiguidade das *biffures* forma antes um espaço."<sup>7</sup> Ora, é este mesmo espaço que a pintura moderna, nomeadamente a de C. Lapique, produz, pois pretende representar, não tanto o espaço que contém em si os objectos, mas o que resulta da decomposição ou *bifurcação* destes, do estilhaçar dos seus contornos rígidos, de modo a fazer surgir a ambiguidade nos limites espaciais de cada um, abrindo "espaço" para a associação infinita de formas ou para a pluralidade de sentidos, mas sempre nos limites do campo visual, ainda que infinitamente alargado.

É, pois, ainda o Mesmo, nas suas múltiplas possibilidades de se tornar Outro, sem que abandone, no entanto, os limites espaciais da identidade, o que une a plasticidade da imagem e a sonoridade da palavra. Ao pôr termo à sua análise do método de Leiris, Levinas conclui que as *biffures* "[...] esgotam – magnificamente – todas as possibilidades de aprofundamento do pensamento pensante no próprio contacto com a matéria sensível das palavras", mas a capacidade de inovação linguística mede-se, ainda, "pela sua contrapartida em conteúdo pensado"<sup>8</sup>. Por outras palavras, cada nova associação de ideias surge como uma outra *possibilidade* de sentido e não como um *outro* sentido totalmente estranho às possibilidades do pensar. Deste modo, a literatura contemporânea explora os limites do dizível, sem que, contudo, se aventure no Dizer mais radical, aquele que não é *possível* porque não é possuído por quem o enuncia, mas responde ao apelo da alteridade na sua mais absoluta transcendência.

## 2. A "escrita infinita" de Blanchot: a encruzilhada entre a alteridade imanente e transcendente

É Blanchot quem, de uma forma mais sistemática, teoriza a experiência-limite da literatura como Dizer da alteridade, colocando-se na

<sup>7</sup> "L'originalité de la notion de biffure revient à poser le multiple comme simultanée, l'état de conscience comme irréductiblement ambigu. [...] L'ambiguïté des biffures forme plutôt un espace." (LEVINAS, "La transcendance des mots" in *Hors Sujet*, p. 217).

<sup>8</sup> "Nous pensons que les biffures de Michel Leiris épuisent – magnifiquement – toutes les possibilités de l'approfondissement de la pensée pensante au contact même de la matière sensible des mots. Mais [...] les richesses apportées par le langage ne se mesurent en fin de compte pour Michel Leiris que par leur contrepartie en contenu pensée." (LEVINAS, "La transcendance des mots" in *Hors Sujet*, pp. 221-222). Mais recentemente, foi talvez J. L. Borges o autor que, de uma forma mais explícita, procurou dar conta do *espaço* literário (o "jardim onde os caminhos se bifurcam") como essa "fábula sobre o tempo", onde os vectores temporais são transformados em possibilidades das narrativas (cf. J. L. BORGES, "El jardín de senderos que se bifurcan" in *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1986<sup>13</sup>, p. 114).



fronteira entre o outro-Neutro e o outro-Outrem, ao enunciar a "verdade" da criação artística. Vejamos o modo como esta experiência nos é simbolicamente descrita a partir da relação entre as figuras mitológicas de Orfeu e Eurídice. Esta última exprimiria, justamente, a alteridade enquanto tal, o ponto-limite para onde se dirige toda a criação artística, ao passo que Orfeu simboliza o artista cuja obra consiste em trazer à luz, em manifestar ou dizer aquilo que é da ordem do obscuro e do indizível. Para o fazer, terá que afastar o olhar da sua obra; esta não é o essencial, não constitui o fim da criação que se resume, antes, naquilo que através da obra se pretende atingir, a sua fonte inesgotável. Porém, tal como Orfeu não resiste à tentação de contemplar Eurídice, perdendo-a para sempre, pois "[...] quer vê-la, não quando ela é visível, mas quando é invisível, e não como a intimidade de uma vida familiar, mas como a estranheza do que exclui toda a intimidade [...]"<sup>9</sup>, também o artista é levado a procurar aquilo que faz com que a obra seja obra, independentemente das múltiplas formas que pode revestir, o que o vota ao eterno fracasso.

Aqui reside o paradoxo da criação: a obra é essencial quando não é posta *como* essencial, quando se produz à margem de qualquer intenção significativa, mas anula-se quando pretendemos atingir directamente a origem que ela oculta. Contudo, nesta "traição" reside, para Blanchot, a maior fidelidade à obra, pois "o olhar de Orfeu é o dom derradeiro de Orfeu à obra, dom em que ele a recusa, em que ele a sacrifica, ao dirigir-se, pelo movimento desmesurado do desejo, para a origem, e em que ele se dirige, contrafeito, ainda para a obra, para a origem da obra"<sup>10</sup>.

Descobrir no centro da obra algo que a ultrapassa, pois é da ordem de uma alteridade insusceptível de ser traduzida em imagem, é, para o artista, ver-se obrigado a desmentir o acabamento da obra e a refazê-la, iniciando um movimento infinito em que obrar e desobrar acabam por coincidir. A obra revela-se infinita, não porque seja inacabada, mas porque o apelo da alteridade a que ela responde rompe com o esquema de mesmidade que permite decidir se uma obra está completa ou incompleta<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> "[...] veut la voir, non quand elle est visible, mais quand elle est invisible, et non comme l'intimité d'une vie familière, mais comme l'étrangeté de ce qui exclut toute intimité [...]" (M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 226).

<sup>10</sup> "Le regard d'Orphée est le don ultime d'Orphée à l'oeuvre, don où il la refuse, où il la sacrifie en se portant, par le mouvement démesuré du désir, vers l'origine, et où il se porte, à son insu, vers l'oeuvre encore, vers l'origine de l'oeuvre." (M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, p. 230).

<sup>11</sup> Embora Levinas professe o inacabamento essencial da arte contemporânea, defende que cada obra, em particular, é autónoma e "acaba-se", independentemente da vontade do seu próprio criador (cf. LEVINAS, "La rélité et son ombre", *Les Temps Modernes*,

Esta situação da obra, para além do acabamento e do inacabamento, subtrai-a a quaisquer parâmetros de verdade. O "espaço literário", desmesuradamente aberto pela criação, fecha-se por ausência de balizas orientadoras, obrigando à clausura e à solidão, à renúncia do próprio eu, à morte. A "escrita" traduz esse movimento de desagregação de um sujeito privado do seu centro e constitui o tempo próprio da obra. Com efeito, a narrativa não suspende somente o tempo real, mas inventa um outro tempo, pelo qual o encontro com a absoluta alteridade – seu fim prioritário – é infinitamente adiado para que a obra seja. Escrever é, pois, morrer, mas a morte não significa fim; pelo contrário, é impossibilidade de fim, passagem infinita de um tempo que não passa, errância num espaço que nunca se circunscreve. É, em última instância, a renúncia ao eu do artista e ao *poder* com que livremente inicia a obra, dado que o olhar dirigido para a origem desta constitui o seu derradeiro acto de liberdade<sup>12</sup>. A decisão de iniciar a escrita como fuga à errância da palavra e a decisão de renunciar à obra como prolongamento infinito da própria escrita constituem, assim, as balizas da subjectividade literária que se encontra a si mesma no acto com que repetidamente renuncia a si. Esta exigência inumana da escrita é, para Blanchot, a *inspiração* na sua coincidência com a não-inspiração, uma vez que aquela não vem da origem, para sempre oculta ao olhar do artista, mas do próprio obrar que "interrompe" o fascínio que a origem exerce sobre o sujeito criador. Trata-se, ainda, do olhar de Orfeu sobre Eurídice que não enuncia nenhuma verdade, antes conduz ao "malogro" e à "falência", mas como se "o insignificante, o inessencial, o erro pudessem [...] revelar-se como a fonte de toda a autenticidade"<sup>13</sup>.

A concepção de uma autenticidade radicalmente distinta da verdade é, para Levinas, a faceta mais positiva da proposta blanchotiana, na

---

1948, 4º ano, nº38, Novembro, pp. 772-773). Mais tarde, porém, e inspirando-se em Blanchot, reconhecerá que a obra é infinita, não sendo a literatura "[...] sinon cette disproportion entre l'écriture et l'oeuvre, sinon ce 'langage porteur de sens' venant se superposer au sens que l'auteur a cru mettre dans les mots." (LEVINAS, "Roger Laporte et la voix de fin silence" in *Noms Propres*, p. 107).

<sup>12</sup> "Écrire est l'interminable, l'incessant. L'écrivain, dit-on, renonce à dire 'Je'[...]. Ce qui parle en lui, c'est ce fait que, d'une manière ou d'une autre, il n'est plus lui-même, il n'est déjà plus personne. Le 'Il' qui se substitue au 'Je', telle est la solitude qui arrive à l'écrivain de par l'oeuvre." (M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, pp. 17 e 19). Sobre o "círculo da escrita e da morte" cf., ainda, *Ibidem*, p. 111 e LEVINAS, "Roger Laporte et la voix de fin silence" in *Noms Propres*, p. 105, onde a morte é apresentada em termos de apelo da alteridade.

<sup>13</sup> "[...] comme si ce que nous appelons l'insignifiant, l'inessentiel, l'erreur, pouvait, à celui qui en accepte le risque et s'y livre sans retenue, se révéler comme la source de toute authenticité." (M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, p. 231).

medida em que permite à arte subtrair-se, de uma vez por todas, à função cognitiva que ainda detinha no movimento surrealista. O "nomadismo" que Blanchot descobre na essência humana, bem como a solidão para que o artista é remetido na escrita, seriam sinais evidentes de que o sentido da obra só poderá ser buscado numa alteridade que não é modelo de ser, mas apelo à transcendência de todas as formas petrificadas com que este se dá. Ora, se "para Blanchot, a literatura lembra a essência humana do nomadismo" e "o nomadismo é o rosto do homem", então, "a autenticidade da arte deve anunciar uma ordem de justiça"<sup>14</sup>, ou seja, apenas o rosto humano, porque significa para além da sua configuração plástica, na singularidade da situação de ente, pode constituir tal alteridade.

A literatura representaria, assim, um encontro com a transcendência (embora Levinas advirta que o termo é seu e não de Blanchot), em que, embora o elemento moral não intervenha explicitamente, "[...] contudo, por momentos a transcendência em Blanchot é feita da própria incerteza da presença [...]"<sup>15</sup>. A linguagem poética utilizada por este último em *L'attente l'oubli*, onde impera a contradição e o dito que se desdiz, exprimiria essa ambiguidade do Dizer que deseja e espera o Outro, mas se retira quando este *chega*. A presença da transcendência emudece e cala, ao passo que a sua ausência suscita a palavra. Porém, nunca saberemos ao certo a natureza desta ambiguidade que a palavra encerra. O seu contínuo desdizer-se e as constantes associações em que entra podem resultar tão-só da opacidade que partilha com a imagem estética em geral, o que não lhe permite significar uma coisa, mas faz com que signifique autonomamente, isto é, ela mesma como coisa, unida a outras coisas (palavras), num eterno reenvio que dá a este mundo de imagens um ritmo próprio e uma aura de encantamento e magia<sup>16</sup>. Estaríamos,

---

<sup>14</sup> "Mais pour Blanchot, la littérature rappelle l'essence humaine du nomadisme. Le nomadisme [est] le visage de l'homme. Si l'authenticité dont parle Blanchot doit signifier autre chose que la conscience du non-sérieux de l'édification, autre chose qu'une raillerie – l'authenticité de l'art doit annoncer un ordre de justice [...]" (LEVINAS, "Le regard du poète" in *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1975, pp. 23-24). Num outro contexto, invocando, desta vez, E. Jabès, Levinas adverte que a palavra prepara, pela desestruturação do sujeito autónomo, o advento da alteridade, mas é insuficiente, por si só, para dar conta da transcendência enquanto rosto (cf. LEVINAS, "Edmond Jabès aujourd'hui" in *Noms Propres*, p. 74).

<sup>15</sup> "Aucun élément moral n'intervient chez Blanchot pour constituer cette modalité [...]. Et cependant par moments la transcendence chez Blanchot est faite de l'incertitude même de la présence [...]" (LEVINAS, "La servante et son maître" in *Hors Sujet*, p. 78, n.3).

<sup>16</sup> "La théorie du savant et du philosophe se rapporte sans équivoque à l'objet qui lui sert de thème. La théorie du poète – comme tout ce qu'il dit – recèle une ambiguïté, car il ne s'agit pas d'exprimer mais de créer l'objet. Comme les images ou les symboles, le

aqui, perante a atitude lúdico-trágica de uma subjectividade incapaz de assumir o mundo como palco de acção e de compromisso, refugiando-se num plano "aquém" do mundo, onde a indiferença de sentido paralisa todo o acto. Esta ambiguidade distingue-se, pois, daquela presente no genuíno desejo de sair do ser em direcção a uma alteridade que eternamente escapa, mas o aquém e o além confundem-se e a palavra poética vive desta ambiguidade entre imanência e transcendência<sup>17</sup>.

### 3. A alteridade transcendente do poema

O confronto com o estilo poético de Blanchot, juntamente com a análise de poetas como Paul Celan e Agnon, levam Levinas a rever o papel da poesia, afastando-a da pura musicalidade para a aproximar da palavra dita a outrem<sup>18</sup>. Neste sentido, a suspensão do mundo e da linguagem objectivante, pelo "olhar do poeta", têm a função positiva de preparar a vinda da transcendência e dizê-la na sua ambiguidade de presença-ausência. Na verdade, o poema não diz nada; é, por excelência, "[...] signo de nada ou de cumplicidade por nada: dizer sem dito. Ou sinal que é o seu próprio significado: o sujeito dá sinal dessa doação de sinal ao ponto de se tornar inteiramente sinal"<sup>19</sup>. Esta identificação do significado com o próprio signo, longe de manifestar uma opacidade impenetrável da palavra poética, totalmente encerrada em si mesma, traduz, ao invés, a sua natureza de sinal dirigido ao Outro. A linguagem poética não

---

raisonnement est appelé à produire un certain rythme dans lequel la réalité cherchée fera une apparition magique." (LEVINAS, "L'autre dans Proust" in *Noms Propres*, p. 118).

<sup>17</sup> Levinas descobre na obra de Blanchot *L'attente l'oubli* o paradigma de toda a literatura enquanto desejo da alteridade: "Deux êtres enfermés dans une chambre luttent avec une fatalité qui les rapproche ou sépare trop pour trouver une porte. Aucun roman, aucun poème – de *l'Illiade* à la *Recherche du temps perdu* – n'auraient donc fait autre chose. Introduire un sens dans l'Être c'est aller du Même à l'Autre, de Moi à Autrui, c'est faire signe, défaire les structures du langage." (LEVINAS, "La servante et son maître" in *Sur Maurice Blanchot*, p. 39). A equivocidade que preside a esta desestruturção linguística faz com que a produção literária de Blanchot seja refractária a toda a interpretação, pois rompe voluntariamente com o "círculo hermenêutico" que, na óptica levinasiana, constitui o garante de um sentido único (cf. *Ibidem*, p. 78, n.1).

<sup>18</sup> Em 1947, a poesia era o equivalente sonoro da imagem plástica, ambas cortadas da sua referência objectiva, pelo que a palavra poética soava apenas como musicalidade: "Derrière la signification du poème que la pensée pénètre, à la fois elle se perd dans sa musicalité qui n'a plus rien à faire avec l'objet [...] La poésie moderne, en rompant avec la prosodie classique, n'a donc nullement renoncé à la musicalité du vers, mais l'a cherchée plus profondément." (LEVINAS, *De l'existence à l'existant*, p. 87).

<sup>19</sup> "[...] signe de rien, ou de complicité pour rien: dire sans dit. Ou signe qui est son propre signifié: le sujet donne signe de cette donation de signe au point de se faire tout entier signe." (LEVINAS, "De l'être à l'autre" in *Noms Propres*, p. 49).

designa nada porque, se o fizesse, estaria imediatamente a reduzir a alteridade ao modelo dos objectos mundanos, a imanentizar a sua transcendência. Pelo contrário, uma palavra que apenas se diz a si própria não tem *poder*, ou seja, situa-se a um nível pré-sintáctico e pré-enunciativo, onde se mostra incapaz de decidir em termos de verdade e falsidade, mas oferece-se como dádiva ao Outro, como resposta anterior a toda a solicitação ou como responsabilidade.

A conjugação da sonoridade da palavra com a ambiguidade de uma duração não traduzível em imagem espacial é, para Levinas, o contributo essencial da estrutura da língua judaica para a revelação da natureza, mais do que estética, profética, do poema<sup>20</sup>. Esta simbiose encontra-se explicitamente na poesia de Agnon, interpretada como *canto* e *ressurreição* de um passado imemorial. Na verdade, enquanto puro Dizer que não se fixa em dito, o poema é canto, e este, por sua vez, diacronia não sincronizável em presente. O significado da palavra poética não aponta para o seu conteúdo, mas consiste em suspender o presente da consciência objectivante, ressuscitando, no seu canto, esse passado irrepresentável que ela evoca na sua própria irrepresentabilidade<sup>21</sup>. Gera-se, então, um movimento circular em que a poesia é suscitada pela alteridade, que se recusa à representação, e a alteridade, por seu turno, é re-suscitada pelo poema, no seu abandono de toda a referência objectiva.

É, no entanto, Paul Celan quem, segundo Levinas, reporta de forma mais manifesta esta alteridade diacrónica ao *outro homem*, pois, na obra do poeta romeno, "para além do simplesmente estranho da arte e da abertura sobre o ser do ente – o poema dá mais um passo; o estranho é o estrangeiro ou o próximo"<sup>22</sup>. De facto, ao propor que demos "um passo

<sup>20</sup> Cf. LEVINAS, "Poésie et résurrection" in *Noms Propres*, pp. 14-15. A própria estrutura da língua hebraica incita à vocalização e ao canto, na medida em que as vogais não são escritas: "[...] lues, prononçées, psalmodiées, chantées, elles doivent toujours être improvisées, réinventées par le locuteur. La partie vocalisée du langage demeure invisible; elle est de nature purement temporelle [...]" (C. VIGÉE, *L'extase et l'errance*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1983, p. 17).

<sup>21</sup> "D'en deçà de tout présent, l'irreprésentable ne sera pas représenté dans le poème. Il en sera la poésie. La poésie signifie poétiquement la résurrection qui la porte: non pas dans la fable qu'elle chante, mais par son chanter même." (LEVINAS, "Poésie et résurrection" in *Noms Propres*, p. 17). Também para Blanchot: a dimensão do canto é essencial para exprimir esse "eterno desobrar" no interior da própria obra que constitui o sinal da sua transcendência (cf. M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, p. 230).

<sup>22</sup> "Au-delà du simplement étranger de l'art et de l'ouverture sur l'être de l'étant – le poème fait un pas de plus; l'étrange, c'est l'étranger ou le prochain." (LEVINAS, "De l'être à l'autre" in *Noms Propres*, pp. 53-54). Este "humanismo do outro homem" que Levinas surpreende na poesia de Celan estaria admiravelmente expresso no seguinte verso: "Die Welt ist fort, ich muß dich tragen" (P. CELAN in *Strette & Autres poèmes* (bilingue), trad. J. Daive, Paris, Mercure de France, 1990, p. 99).

para fora do homem", Celan está apenas a chamar a atenção para a necessidade de restituir ao humano o seu verdadeiro sentido, o seu carácter excêntrico em relação a toda a classificação em géneros e espécies, a dimensão u-tópica originária que o separa da totalidade natural. Ora, somente o poema "concede ao outro uma parcela da sua verdade; o tempo do outro"<sup>23</sup>, ou seja, liberta-o da sua prisão espacial, da superficialidade com que aparece, devolvendo-o ao tempo da palavra, de um Dizer irredutível ao simplesmente dito.

O instante poético não é, pois, o intervalo entre dois momentos de uma temporalidade que se escoia horizontalmente, mas o brotar de um passado retido que se transmuta de imediato em futuro, sem passar pelo presente. O poeta responde a esta solicitação diacrónica do Outro com a impossibilidade de resposta ou de obra, isto é, nas palavras de Celan, com "um poema absoluto que não existe", pois, se existisse, vazaria em si a própria diacronia, o que era impeditivo da criação, mas, simultaneamente, não pode deixar de existir, uma vez que apenas ele confere sentido à multiplicidade de produções poéticas<sup>24</sup>.

A obra estética é, assim, já ética, quando, não se limitando a recuar para alguém do ser, num movimento de retorno ou de ressurreição da origem, é capaz de lançar o sujeito para além desta e de si próprio, em direcção a um Outro *a quem* fala. Na verdade, se, para Levinas, "falar é interromper a minha existência de sujeito e de mestre, [...] o sujeito que fala não situa o mundo em relação a ele próprio, não se situa pura e simplesmente no seio do seu próprio espectáculo, como o artista – mas em relação ao Outro."<sup>25</sup> Para além da redução do mundo ao sujeito, pelo acto cognoscitivo, e da redução do sujeito ao mundo, na pura ostentação da obra artística, está a dimensão da transcendência ética pela qual esta é oferecida a outrem.

---

<sup>23</sup> "[...] concède à l'autre une parcelle de sa vérité; le temps de l'autre." (P. CELAN, "Le Méridien" in *Strette*, trad. E. Jackson e André du Bouchet, Paris, Mercure de France, 1971, p. 192).

<sup>24</sup> Cf. LEVINAS, "De l'être à l'autre" in *Noms Propres*, p. 55. Como facilmente se pode detectar, é este mesmo movimento paradoxal que reúne o imperativo criador e a impossibilidade de uma criação absoluta, na medida em que o artista é despojado do seu poder no contacto com a alteridade, que preside ao conceito blanchotiano de literatura e de escrita.

<sup>25</sup> "Parler, c'est interrompre mon existence de sujet et de maître [...] Le sujet qui parle ne situe pas le monde par rapport à lui-même, ne se situe pas purement et simplement au sein de son propre spectacle, comme l'artiste – mais par rapport à l'Autre." (LEVINAS, "La transcendance des mots" in *Hors Sujet*, p. 221).



**ABSTRACT****THE LITERARY OTHER. THE PHILOSOPHY  
OF LITERATURE IN E. LEVINAS**

This paper tries to show how E. Levinas thinks literature as an expression of the Other. After having criticised the nature of modern art in general as purely ontological and neutral, he intends to recover the ethical transcendence of the Other present in the poetic word. To accomplish this task he searches inspiration on the works of Proust, Leiris and, most of all, on Blanchot's notion of an "endless writing".

## É LEGÍTIMO O USO DA LITERATURA NO PROCESSO DE TRANSMISSÃO DA FILOSOFIA?

*Fernanda Henriques*

Universidade de Évora

"A noção de mundo do texto exige que **abramos** [...] a obra literária sobre um "lá fora" que ela projecta para fora de si e oferece à apropriação crítica do leitor. [...] Esta abertura consiste na *pro-posição de um mundo susceptível de ser habitado*."

P. RICOEUR, *Temps et Récit, II*, Paris, Seuil, 1984, p. 14.

O título deste trabalho parece remetê-lo directamente para uma semântica da área da pedagogia, mais especificamente, parece restringi-lo à questão do ensino da filosofia. Não é, todavia, esse o âmbito que me interessa considerar, nomeadamente, porque ele supõe situações institucionais determinadas que obrigariam a ter em conta dimensões concretas de índole programática e considerações pedagógicas ligadas aos tipos de destinatários envolvidos. O que tenho em mente neste projecto é um conceito de *transmissão* que se defina num plano mais abrangente de inter-acção social, procurando pensar em conjunto duas questões: a *natureza epistemológica* da filosofia e a exigência dela decorrente de definir como um projecto pessoal a *decisão* de se dedicar à sua aprendi-

zagem. Sendo parte de uma investigação mais vasta que pretende determinar, nos quadros do pensamento de P. Ricoeur, as condições teóricas que tornam filosoficamente legítima a articulação da Filosofia e da Literatura, este texto é apenas um momento do percurso de inteligibilidade dessa temática e, enquanto tal, procura caracterizar o quadro conceptual que dê sentido aos conceitos convocados na problemática – transmissão e literatura – e, na sequência, permita definir o registo de possibilidade da articulação filosofia – literatura, no horizonte ricoeuriano e no quadro conceptual configurado.

Assim, este trabalho organiza-se em três partes; na primeira procurar-se-á enunciar as exigências impostas pelo conceito de *transmissão filosófica*; na segunda parte definir-se-á o âmbito em que será tomado o conceito de *literatura*; na última parte far-se-á uma abordagem da relação *filosofia-literatura* no processo de transmissão da filosofia.

## 1. Em torno do conceito de transmissão filosófica

No início dos anos 80, O. Market publicou um artigo intitulado "A grande lição de Kant sobre a natureza do filosofar"<sup>1</sup> que, glosando a afirmação de que "pensar é um assunto da liberdade"<sup>2</sup>, mostra como o filosofar exige a implicação absoluta do sujeito que pensa, isto é, o seu assentimento subjectivo, a partir da própria actividade filosófica de Kant. Para aquele autor, ainda que explicitamente a referência à pessoa de Kant seja quase nula nas suas obras, estas estão, contudo, cheias da sua presença real. Para ele, os textos de Kant são verdadeiramente pessoais na medida em que "a sua vida [...] nos aparece, quase na sua secreta inti-

<sup>1</sup> O. MARKET, "La gran lección de Kant sobre la naturaleza del filosofar", *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, Madrid, U.C., 1981, pp. 13-27.

Este texto de O. Market, que retoma e reelabora uma conferência proferida em Lisboa em 1974, pode englobar-se num conjunto de textos que se foram produzindo entre nós desde a década de 70 e que configuram uma linha de pensamento bem determinada que tem dado relevo à dimensão filosófica da prática pedagógica da filosofia de uma maneira ou de outra nos quadros de pensamento de Kant. Salientaria:

- J. BARATA-MOURA, *Kant e o conceito de filosofia*, s/l, Sampedro, 1972.
- M. J. CARMO FERREIRA, "O Socratismo de Kant", J. BARATA-MOURA (dir.) *Kant, Comunicações apresentadas ao Colóquio "Kant" organizado pelo Departamento de Filosofia em 25/11/81*, Lisboa, U.L., 1982, pp. 13-39.
- M. M. CARRILHO, *Razão e transmissão da Filosofia*, Lisboa, IN-CM, 1987.
- L. RIBEIRO DOS SANTOS, "Kant e o ensino da Filosofia". *Filosofia*, (1988) n° 1/2, v. II, pp.166-178.
- J. BARATA-MOURA, "Filosofia e filosofar. Hegel versus Kant?", *Philosophica*, (1995) n° 6, pp. 51-69.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 24.

midade, através da sua obra "3 porque ele " medita e pensa perante nós, permitindo que assistamos ao exercício do filosofar"4. Neste sentido, o texto de O. Market procura fazer emergir, através da análise dos diferentes momentos com significado filosófico da vida de Kant, como essa vida *encarna o orientar-se e o pensar por si mesmo* que o filósofo de Königsberg apontou e teorizou como o sentido da filosofia5.

Num texto do final dos anos 60, Ricoeur diz o seguinte: "[...] em nós, algo de Kant venceu Hegel, porque nós somos tão radicalmente pós-hegelianos como somos pós-kantianos. Do meu ponto de vista, é esta troca e esta permuta que estruturam ainda o discurso filosófico hoje"6. Esta ideia da insuperabilidade Kantiana sempre me fez pensar e, no contexto da temática em questão, creio que é lícito ligar esse incontornável com "a grande lição de Kant quanto à natureza do filosofar" que a experiência da leitura de *Crítica da Razão Pura*7 nos dá. De facto, ler ingenuamente a *K.r.V.* – quero dizer, sem recurso ao mundo bibliográfico que sobre ela se produziu – coloca-nos perante uma situação interpeladora; diria que ela patenteia um processo de distensão máxima do pensar no contexto de uma circularidade humana insuperável que se inicia com uma *convicção*8 sobre o *ímpeto* interrogativo da razão humana e termina com a legitimação do sentido de uma *fé racional*. Na realidade, as primeiras linhas do *Prefácio A* da *K.r.V.* denunciam a natureza dilemática da nossa razão, uma vez que a caracterizam como estando envolvida num movimento questionante que não consegue nem evitar nem resolver, por-

---

3 *Ibidem*, p. 15.

4 *Ibidem*, p. 15.

5 No escrito "Que significa orientar-se no pensamento" (Was heisst: Sich im Denken orientieren?), de 1786, Kant explica que a orientação no pensamento em geral é diferente da simples orientação espacial. A orientação no espaço físico tem de ser determinada pelo concurso simultâneo de um dado objectivo e de um princípio subjectivo mas a orientação no pensamento só pode fazer-se pelo assentimento subjectivo, ou seja, a partir da sua própria razão, fazendo um uso livre, autónomo e criativo dela. No parágrafo 40 da *K.U.*, Kant enuncia o que entende por uso livre da razão ao identificar as três máximas do pensar: *pensar por si mesmo*; *pensar no lugar do outro*; *pensar sempre de acordo consigo mesmo*. São estas três máximas que conferem ao modo de pensar os traços necessários de autonomia, universalidade e consistência que tornam o ser humano o orientador do seu próprio entendimento.

6 P. RICOEUR, *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969, p. 403.

7 A *Crítica da Razão Pura* será referida pelas iniciais habituais *K.r.V.* - e, de acordo com o que também é usual, as indicações da ubicação do texto serão feitas com referência à 1ª edição (A) e/ ou à 2ª (B).

8 Convicção no sentido kantiano de crença válida para todos os que são dotados de razão. Cfr. *K.r.V.* A 820/B 848.

que ambas as coisas estão inscritas em si mesma: ela é impelida a desejar algo que, todavia, não está ao seu alcance atingir. Por seu turno, a última parte da *K. r. V.* – a doutrina transcendental do método – faz, a meu ver, a explicitação discursiva do referido primeiro parágrafo do *Prefácio A* e estabelece, definitivamente, que é essa natureza da razão humana que legitima a fé racional, o que tem uma consequência negativa e uma consequência positiva: por um lado, marca que em relação à determinação final, ao ímpeto de unidade racional, não podemos constituir uma resposta conceptual, porque em si mesma ela escapa ao poder legítimo da razão; todavia, por outro lado, desoculta a racionalidade e, portanto, a legitimidade de uma fé no sentido questionante da razão e, consequentemente, na dinâmica da sua natureza. Entretanto, o processo que Kant leva a cabo para nos conduzir até esta conclusão equivale a um longo *durante* em que, ele próprio o diz, foram esgotadas "todas as respostas possíveis" à questão *que posso saber?*<sup>9</sup>

Este quadro de leitura da *K. r. V.* sugere-me três situações teóricas absolutamente fundamentais para a questão da transmissão filosófica:

– não há começo em filosofia, só há recomeço; temos de começar por uma convicção e não por um princípio fundamentador;

– a subjectividade humana do ponto de vista metodológico é instauradora, mas só o é metodologicamente; na realidade, só conhecemos o que estruturamos e, dessa perspectiva, há, ao nível do processo do conhecimento, uma instauração a partir da subjectividade; todavia, uma vez que o começo é recomeço, o poder instaurador da subjectividade reduz-se ao processo metodológico;

– a actividade filosófica é, constitutivamente, inacabamento; ou seja, o termo do processo reflexivo desemboca na legitimação do sentido do pensável, enquanto dinâmica da razão mas, no mesmo gesto, ilegítima que esse termo possa ser traduzido num saber efectivo<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Cfr. A 805/B 833.

<sup>10</sup> Esta parece-me ser a tese central do texto "O socratismo de Kant", referido na nota 2. Nele, Carmo Ferreira, ao procurar analisar o modo como Kant construiu a sua filosofia bem como a filosofia construída por ele através de um princípio hermenêutico que toma Sócrates como símbolo, mostra o seu carácter estruturalmente inconclusivo. Dos passos dessa análise destacaria três aspectos:

- o que creio que se poderia chamar o momento de *purificação irónica* que a *filosofia crítica* representa ao tomar como alvo o dogmatismo enquanto atitude que releva de uma racionalidade que se desconhece a si mesma no tocante aos seus poderes e limites. Deste modo, como consequência dessa ignorância de si, erege em conhecimento e saber aquilo que não passa de aparência e preconceitos; nesta perspectiva a *filosofia crítica* comporta uma dimensão desconstrutora essencial;
- a aproximação entre a *fé racional* de Kant, configurada como a consciência de si do não saber constitutivo da razão e a *douta ignorância* socrática. Ambas as atitudes

Tomando estes três princípios como quadro hermenêutico de leitura creio ser legítimo identificar dois elementos determinantes para a compreensão do sentido de *transmissão filosófica*: a exigência de criação de uma *atitude metodológica* e a promoção de um *contexto possibilitador do exercício efectivo de um pensar pessoal*.

Explicitando: o método está para o pensar como a História para o saber. Sem enquadramento temporal e sem a referência à sua dinâmica processual de constituição, qualquer saber se transforma numa técnica e numa dogmática; é a radicação à História que lhe confere a sua configuração humana constitutiva, ou seja, o explícito como resposta a uma interrogação produzida num horizonte contextual. Do mesmo modo, creio ser o método que estrutura a actividade racional conferindo-lhe a *ordem* e o *rigor* que a transformam em pensamento efectivo e autónomo.

Esta perspectiva parece ser uma ideia central no texto de Manuel Maria Carrilho, *Razão e Transmissão da Filosofia*, referido na nota 2, ao mostrar a interligação entre três problemáticas – *transmissibilidade, método e sistema* – e ao movimentar essa articulação assente no conceito de método. Tal como interpreto o texto, creio ser possível dizer-se que é a valorização da vertente metodológica que permite configurar uma perspectiva da transmissibilidade da filosofia de cariz filosófico. Não por se estar a defender que o ensino da filosofia se deva reduzir às questões epistemológicas ou à aprendizagem de métodos, mas sim pelo facto de se reconhecer que é a *atitude metodológica* que *faz a diferença* na perspectiva do processo de transmissão da filosofia, tomando-o como um real e efectivo exercício do pensar. Esta valorização do paradigma metodológico no contexto da problemática da transmissão da filosofia só fica esclarecida se for ligada à compreensão dos registos que, do ponto de vista do autor, estão incluídos na questão do método, a saber: o registo *investigativo* que se prende ao desenvolvimento do saber, o registo *organizativo* que diz respeito à organização sistemática do saber e, por fim, o registo *transmissivo* que alude à difusão do saber<sup>11</sup>. Ou seja, *método é regra*, enquanto preceito estratégico ou tecnológico na condução produtiva do trabalho científico, mas é, sobretudo, *ordem*, na medida em que esta dimensiona a articulação racional do pensar segundo razões. É nesta segunda dimensão que a problemática do método pode ser decisiva para uma perspectiva filosófica da aprendizagem da filosofia.

---

provêm de uma exigência racional que não quer abafar o seu ímpeto especulativo mas que, ao mesmo tempo, quer saber discernir entre a verdade e a sua aparência tentadora;

– a caracterização da filosofia como *algo a fazer, como tarefa*.

<sup>11</sup> Cfr. M. M. CARRILHO, *op.cit.*, pp 49-50.



Assim, quando falo de *atitude metodológica* quero remeter para uma dupla implicação: por um lado, caracterizar a transmissão filosófica como uma prática investigativa que se desenvolve no quadro de um determinado conceito sistemático de filosofia e se consubstancializa num comportamento interpretativo, leitor e produtor de textos; mas, por outro lado, quero igualmente radicar essa *atitude metodológica* a um fundo ontológico-existencial em que método significa, antes de mais, a maneira como cada pessoa se orienta na realidade e a organiza. Neste sentido, método é a ordenação de uma realidade sempre excedentária, isto é, que nos ultrapassa em informações, em saber, em problemáticas, obrigando, por isso, cada ser humano a seleccionar, a diferenciar e a estruturar para poder sobreviver como pessoa. Assim entendida, a *atitude metodológica* significa o olhar próprio, através do qual cada um de nós organiza o *caos* inicial em que o real – enquanto alteridade, enquanto mundo de outros – se nos apresenta e o transforma em *ordem*, ou seja, num mundo de sentido para si. É neste quadro que se pode falar de a subjectividade ser metodologicamente instauradora.

A segunda dimensão que parece igualmente impor-se como exigência da transmissão filosófica é a promoção de um *contexto* que possibilite o exercício do pensar em termos de efectividade e autonomia.

Pensar por si mesmo, pensar como um acto de liberdade significa, como já se viu, pensar com implicação total de quem pensa; contudo, tal não quer dizer que se possa pensar apenas a partir de si; se a filosofia é recomeço e não começo originário, o acto de pensar filosoficamente exige a anterioridade e a exterioridade do horizonte que suscita o questionamento. Dito doutro modo, o pensar filosófico supõe uma comunidade reflexiva, uma memória cultural partilhada.

Tradicionalmente, aquilo que estou a designar por contexto de um pensar efectivo e autónomo é simplesmente assimilado à História da Filosofia. Não era este caminho restritivo que aqui queria seguir; pelo contrário – e convocando Ricoeur – penso que esse *contexto* tem de ser aberto ao campo teórico da *não-filosofia*<sup>12</sup>, alargando o diálogo filosófico

---

<sup>12</sup> Creio que se pode dizer que em Ricoeur a filosofia tem uma autonomia simplesmente relativa. O autor vai deixando ler essa posição ao longo de uma diversidade de textos, assim:

– No conjunto de artigos designados por "Aux frontières de la philosophie", *Esprit* 20 (1952) n°11, pp. 760-775; 21 (1953) n° 3, pp. 449-467; 23 (1955) n° 12, pp. 1928-1939. Ricoeur, ao responder à questão *O que é filosofar hoje?*, tenta demonstrar que a filosofia não tem autonomia temática porque as suas raízes não são filosóficas;

aos diferentes modos de saber e não enclausurando a aprendizagem da filosofia no campo restrito do mundo filosófico. É, aliás, neste contexto que ganha sentido o meu intuito de mostrar que a literatura pode exactamente constituir um contexto privilegiado para o exercício da prática filosófica.

O que importa de sublinhar, como síntese final deste ponto, é que transmitir filosofia tem de ser um processo constitutivamente criador, no decurso do qual se confrontam liberdades e, portanto, tem de se expressar num diálogo que se desenvolve a várias vozes – as vozes da tradição, do saber constituído e as dos sujeitos em presença – seja qual for a forma que essa transmissão assuma.

## 2. Determinação do conceito de literatura

"Se, mais do que no facto de que usa palavras, pusermos a ênfase na arte da literatura, temos de começar com a distinção prática do senso-comum que indica uma área de palavras diferente de outras áreas, mesmo que não haja um muro teórico a separá-las. Nesta distinção Keats, digamos, é um poeta e não um filósofo e Kant é um filósofo e não um poeta."<sup>13</sup> É no quadro das afirmações básicas realizadas no texto transcrito de N. Frye que me situo no percurso deste trabalho quanto ao conceito de literatura, a saber: algo me permite dizer – e ser entendida – que Keats é um poeta e Kant um filósofo e não o contrário, ainda que não me seja possível, com o mesmo êxito, constituir um quadro teórico que sirva de fronteira de separação entre a literatura e a filosofia como modos diferentes de usar a linguagem. Assim sendo, decorre, a meu ver, do mesmo texto uma outra conclusão: quando não se tratar de exemplos canónicos, como Keats e Kant, fica-me, enquanto leitora e intérprete de textos, a margem de afirmação pessoal e, em última análise, de decisão sobre a eventual determinação de um texto literário ou de um texto filosófico; dito de outro modo, uma vez que não há hipótese de tematizar, com eficácia universal, a diferença entre os dois tipos de texto em ques-

- 
- Em *Finitude et culpabilité 1. L'homme faillible*, Paris, Aubier-Montaigne, 1960, no contexto da antropologia, Ricoeur afirma que a filosofia é apenas "elucidação segunda" de uma pré-compreensão nebulosa que lhe vem dos seus contornos;
  - Em "Philosopher après Kierkegaard", *Revue de Théologie et de Philosophie*, XIII (1963) n° 4, pp. 303-316, Ricoeur reafirma que a filosofia não tem em si as suas fontes e considera que filosofar depois de Kierkegaard tem fundamentalmente a ver com essa relação entre a filosofia e a não-filosofia.

<sup>13</sup> Northrop FRYE, *Words With Power: being a second study of "the Bible and Literature"*, San-Diego, New York, London, Harcourt Brace Jovanovich publishers, 1990 – cap. III, "Identity and Metaphor", p. 63.

tão é-se obrigado a aceitar, como corolário, uma circularidade hermenêutica entre o afirmado como literatura e o acto de o afirmar, dado que este acto releva de uma pré-compreensão que não pode explicitar-se integralmente. Esta posição parece ser semelhante aquela que está subjacente às afirmações de Wellek quando define a natureza da literatura reconhecendo, todavia que o faz de uma determinada perspectiva que é, em si mesma, incontornável e que, por outro lado, essa definição deixa como resíduo alguns textos a que ele chama "de fronteira"; diz ele, textualmente: "Se reconhecermos que a "ficcionalidade", a "invenção" ou a "imaginação" são os traços característicos de literatura, concebemos a literatura mais em função de Homero, Dante, Shakespeare, Balzac, Keats do que propriamente de Cícero ou Montaigne, Bossuet ou Emerson. Concedemos que existirão casos "fronteiriços", obras como a *República* de Platão, nas quais se não podem ignorar passagens de "invenção" ou de "ficcionalidade", pelo menos nos grandes mitos, não obstante serem simultaneamente, e primordialmente, obras de filosofia."<sup>14</sup>

Esta ambiguidade não é, contudo, uma limitação e considero-a mais rica do que as duas posições de que se demarca: a afirmação céptica radical que postula a impossibilidade de estabelecer uma caracterização que abranja, globalmente, o fenómeno literário ou a afirmação indiferenciadora de que *tudo é literatura*<sup>15</sup>.

Ao nível da explicitação, esta última posição é a que atravessa o livro *Fazer Filosofia* de Cerqueira Gonçalves<sup>16</sup>. Digo *ao nível da explicitação* porque parece haver no desenvolvimento argumentativo da posição explicitada o reconhecimento de uma diferenciação real entre filosofia e literatura. Cito duas passagens que me parecem paradigmáticas do que foi dito:

"Há que afirmá-lo sem hesitações: a filosofia é literatura, tomando esta como a manifestação mais conseguida da linguagem, por valorização dos recursos dela. Se a literatura otimiza as potencialidades da linguagem, o mesmo é dizer, de manifestar o sentido do real, na constituição do mundo, muito melhor o pode fazer a expressão filosófica dela, pois é sua tarefa

<sup>14</sup> R. WELLEK e A. WARREN, *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace and Company, trd. de José Palla e Carmo; *Teoria da Literatura*, LX, Europa-América, 1962, p. 32.

<sup>15</sup> Cfr. V. M. AGUIAR e SILVA, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1996 (8ª edição-9ª reimp.), especialmente pp. 1-42, nas quais o autor analisa as diferentes tentativas mais ou menos conseguidas de identificação da especificidade do fenómeno literário e define a sua posição a favor de uma diferença específica da literatura (a literariedade), reconhecendo, contudo, que o *corpus* literário constitui um *conjunto aberto*.

<sup>16</sup> J. CERQUEIRA GONÇALVES, *Fazer Filosofia Como e Onde?*, Braga, FFUCP, 1990.

levar às últimas instâncias a trajectória do sentido.

[...] No entanto, embora a literatura se alimente da atracção do melhor mundo possível, fica-se, quase sempre, na construção de *um* mundo possível, onde critérios de ordem estética se sobrepõem às injunções de verdade, que reclamam plenitude ontológica, a que a filosofia não pode escapar."<sup>17</sup>

"É frequente contrastar-se a linguagem da filosofia com a da literatura, exigindo, para aquela, o rigor da univocidade do conceito, que a polissemia da palavra, inserida no texto literário, não preservaria. Tentando responder a esta objecção, insiste-se, uma vez mais, na característica literária da filosofia, bem como, por maioria de razão, na sua natureza linguística [...]. Sem se pretender alimentar veleidades corporativas, será mesmo de afirmar que, no discurso filosófico, atinge a língua a sua melhor expressão, pelo facto de aí conseguir realizar o que jaz no seu fundamental desígnio – o sentido mais amplo."<sup>18</sup>

Creio que a estrutura dos dois textos é semelhante e o seu conteúdo rigorosamente idêntico; em ambos se parte da afirmação de que a filosofia é literatura, sendo essa posição legitimada pelo recurso ao modelo linguístico: filosofia e literatura são assumidas como lugares de expressão e exploração das potencialidades ontológicas da linguagem; o que é curioso ressaltar é ser pelo mesmo motivo que, em qualquer dos textos, na sequência, a filosofia se demarca da literatura: esta configuraria *um* mundo possível de sentido, aquele realizaria a figura *do* mundo. Em ambos os textos parece dizer-se que a literatura se queda num momento do percurso de explicitar o sentido do real, enquanto a filosofia leva essa trajectória até ao fim do caminho; o primeiro texto citado aduz uma razão que é importante realçar: a literatura fica "presa" ao sistema da linguagem e a filosofia, embora no mesmo quadro linguístico, quer expressar dimensões porventura não linguísticas. É assim que interpreto o sentido do último período da primeira citação, nomeadamente, a referência "às injunções de verdade" que a literatura secundariza em relação aos critérios estéticos e às quais a filosofia "não pode escapar". É possível encontrar esta mesma posição num texto anterior do autor<sup>19</sup>, no qual também se reconhece a mesma vocação ou intencionalidade ontológica da literatura mas, de igual maneira, se reafirma a sua "prisão" ou, pelo menos, o seu privilegiar do mundo da linguagem. Os operadores desse texto consti-

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>19</sup> J. CERQUEIRA GONÇALVES, "Regresso à Literatura", *Afecto às Letras...*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1984, pp. 302-309.

tuem a trilogia ideias-palavras-coisas e sobre eles se diz: "A articulação *palavra-ideia* preservaria, assim, a autonomia do discurso literário, que não mendiga sentido fora do seu processo, ao mesmo tempo que evidenciaria o poder livre do homem, ao elaborar tal discurso. As ideias não só vivificariam as palavras como também, neste mesmo acto, distanciariam estas das *coisas*, evitando qualquer laivo de presunção representativista."<sup>20</sup> Segundo o texto, a literatura afastar-se-ia, assim, do solo ontológico das *coisas* dimensionando-se apenas no mundo mental das *ideias* e da sua expressão nas *palavras*, para se libertar do campo asfíxiante da representação ou da imitação do real. A afirmação da dimensão criativa e livre inerente à literatura seria a responsável por esta situação de desenraizamento ontológico; todavia, o autor considera que esta perspectiva não chega para descrever a verdadeira natureza do literário e significa apenas um olhar parcial sobre ele. Ao falar da obra artística, diz-se, um pouco mais à frente, no mesmo texto: "Esta é sempre a expressão de um mundo – *mundo de coisas* –, que fala pelo que convencionamos chamar autor, que nunca é um princípio zero, [...]. Por outro lado, a obra, que passa pelo autor, excede sempre este, realizando a intencionalidade do mundo, que havia desencadeado o processo de expressão."<sup>21</sup> Tudo se passa, então, como se a literatura expressasse o mundo *a despeito da sua vontade*. A ser assim, a filosofia poderia funcionar como se fosse a *consciência de si* da literatura<sup>22</sup>; só no discurso filosófico a literatura realizaria a sua recuperação ontológica e, nesse gesto, patentearia a sua dimensão de saber real sobre o mundo.

Partilho algumas das posições que foram sendo referidas no processo interpretativo anterior embora me demarque claramente da sua afirmação indiferenciadora, *tudo é literatura*, bem assim como daquilo que interpreto como sendo uma hierarquização de saberes que colocaria a filosofia acima da literatura. Do meu ponto de vista, as relações entre o filosófico e o literário são horizontais e não verticais.

Gostaria de avançar este diálogo reflexivo concretizando-o através de um exemplo: o último romance de Rui Nunes, *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado*?<sup>23</sup>

Gostaria de introduzir o livro de Rui Nunes com palavras do próprio

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 306.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 307.

<sup>22</sup> Sobre este assunto é interessante o debate realizado em P. MACHEREY, *A quoi pense la littérature?*, Paris, PUF, 1990.

<sup>23</sup> R. NUNES, *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?*, Lisboa, Relógio d'Água, 1995.

autor a propósito de outra obra sua: "[...] gosto de escrever, não gosto de ficções. O mundo fascina-me tal como acontece: cheio de fracturas e de romances mal contados"<sup>24</sup>. *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?* é recebido pela crítica como um romance; a sua recensão de A. Guerreiro no *Expresso* de 5 de Julho de 95 tinha como subtítulo "Este romance, o mais importante de Rui Nunes, constitui um momento alto da *ficção narrativa* portuguesa dos últimos anos" (sublinhados meus); contudo, essa mesma recepção crítica se debate no momento da classificação; Eduardo Prado Coelho, no *Público* de 29 de Julho de 95, diz dele "romance improvável e inclassificável" e afirma também que se situa no limite da literatura.

De que trata, afinal, o texto?

É realmente um livro sobre a morte? – sobre a destruição total da vida, dos corpos, do mundo?

Ou sobre a solidão? – uma solidão desejada e temida mas, em qualquer caso, irremediável?

Ou sobre o amor violento na sua força de se afirmar? – um amor desesperado e agressor à existência, ao "sentido íntimo das coisas", à sua nudez?

Como obra, como totalidade, este texto pode materializar aquilo que Karl Jaspers designou como uma das condições do filosofar – as *situações-limite* e, nesse sentido, corresponderia a uma experiência filosófica na sua radicalidade maior: perante a insuportabilidade de viver a angústia pessoal de vislumbrar o abismo, a dilaceração decorrente da fragmentação total, a pessoa que lê é impelida a posicionar-se ela própria e a formular a questão: *existe o ser?* O que quero expressar com esta afirmação relaciona-se com o que Ingarden chamava *qualidades metafísicas* em cuja revelação a obra de arte literária atingia o seu cume; diz ele "A vida corre [...], "sem sentido", cinzenta [...]. E então, eis que vem um dia – como uma graça – em que, talvez por motivos imperceptíveis, inadvertidos e geralmente também ocultos se dá um "acontecimento" que nos envolve a nós e ao mundo em redor com uma tal atmosfera indescritível. Qualquer que seja a natureza especial da qualidade desta atmosfera, terrível ou arrebatadora até ao esquecimento de nós próprios, é ela que como fulgor luminoso e pleno de cor se separa do cinzento quotidiano dos dias e faz do acontecimento em questão um ponto culminante da vida ainda que possa ter como fundamento o calafrio cruelmente pecaminoso do assassinio ou o êxtase espiritual da união com Deus."<sup>25</sup> É esta dimen-

<sup>24</sup> "Cinco minutos com ... Rui Nunes", *JL* de 5/1/1987.

<sup>25</sup> R. INGARDEN, *Das Literarische Kunstwerk*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1965,



são de vertigem, que introduz um salto qualitativo no processo de pensar/sentir o mundo, obrigando à tomada de consciência dele e à ruptura com a indiferença, que o texto em questão desencadeia e, segundo creio, seria isso que Eduardo Prado Coelho quereria referir, na crítica atrás citada, quando diz que o livro funciona "como um soco no estômago". Pessoalmente, vivi esta dimensão metafísica pela estrutura especular da obra; por ela entrei, ingénua (ou preconceituda?), à procura do espelho, da reflexão e da clareza e confrontei-me com a opacidade total, com o desencontro, com o eco. Reagi; primeiro pelo modo de ler – tive de introduzir o tempo entre cada um dos rostos do texto; em seguida, pela necessidade de formular o sentido da obra, de constituir a minha própria resposta; encontrei-a, ainda, no universo filosófico – na *ironia socrática* e na afirmação de uma *douta ignorância* constitutiva do habitar humano do mundo. Começa-se o livro pela deformação do olhar – "deitei-me cedo e tentei ler durante algum tempo, porém os meus olhos são instrumentos de deformação [...]"<sup>26</sup> e termina-se com a afirmação do absoluto da não consciência – "Ele deixou de ver que não via"<sup>27</sup>; entre ambas as totalidades afirmativas – princípio e fim da obra – fica um sistemático processo de desconstrução:

- das certezas – todo o modo de habitar o mundo é erro<sup>28</sup>;
- do saber – a compreensão é uma astúcia<sup>29</sup>;
- dos instrumentos sagrados do conhecimento no mundo ocidental: a luz e a visão – "A cegueira é a única maneira de ver"<sup>30</sup>.

O que fica é uma condenação ao viver quotidiano em que o tempo e a história não têm sentido porque cada humano, na sua intransponível solidão, recomeça incessantemente o percurso sisífico que não conduz a nenhuma parte – a nenhum poder, a nenhum saber, a nenhuma totalidade – e que vale apenas como viagem que se empreende em função de si mesma<sup>31</sup>.

Embora representando uma desconstrução radical, uma vez que foi escrita, a obra é ainda assim uma afirmação do sentido, da positividade e

---

trad. portuguesa de A. E. Beau, M<sup>a</sup> da C. Puga, J. Barrento: *A obra de arte literária*, Lisboa, F. Calouste Gulbenkian, 1979, (2<sup>a</sup> edição), p. 318.

<sup>26</sup> R. NUNES, *op. cit.*, p. 8.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>28</sup> Cfr., por ex, *Ibidem*, p. 16.

<sup>29</sup> Cfr. por ex, *Ibidem*, p. 100.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>31</sup> O tema da viagem percorre todo o livro; segundo diz o próprio autor na entrevista atrás referida "cinco minutos com... Rui Nunes" esta temática tem para ele uma importância capital: "A viagem é o modo de eu viver o mundo e de simultaneamente me viver".

não do niilismo. Aliás é para aqui que apontam outras palavras do autor: "O místico é o que revela a irredutibilidade do mundo a qualquer escrita. O escritor sente essa irredutibilidade mas é incapaz de a viver: existe no paradoxo de saber que as coisas são indizíveis e de ser continuamente obrigado a dizer essa impossibilidade."<sup>32</sup> Assim sendo, o escritor, pelo facto de decidir sê-lo, optou pelo sentido, pela comunicação, em última análise, pelo outro.

Todo este percurso conduziu, de novo, ao princípio desta segunda parte e à circularidade nela enunciada: filosofia e literatura representam mundos diferenciados não obstante não ser possível tematizar as suas diferenças de uma forma sistemática e nem sempre ser possível – em cada caso – separar o filosófico do literário. No entanto, o sentido deste trabalho consiste na afirmação da autonomia de ambas, filosofia e literatura, procurando encontrar uma caracterização diferenciadora que possibilite, depois, pensar a legitimidade e a fecundidade da sua articulação; por essa razão, feito este percurso reflexivo que permitiu exhibir a complexidade constitutiva da questão e mesmo a sua dimensão aporética, importa, agora, fazer um corte teórico e explicitar o que é que se quer dizer quando se fala em *uso da literatura no processo de transmissão da filosofia*. Vou, para isso, socorrer-me do texto clássico de Wellek e Warren já mencionado<sup>33</sup>. Nessa obra, Wellek, para caracterizar a natureza do literário, vai recorrer a duas vias: a dos *usos* da linguagem e a do sentido do *referente* literário<sup>34</sup>. O texto enuncia três usos da linguagem – diário, científico e literário – e analisa as suas diferenças; primeiro, fá-lo comparando os usos literário e científico, distinguindo-os pelo que se poderia chamar processo natural e processo artificial ou técnico da linguagem; em seguida, reconhecendo-se uma maior dificuldade na tematização da diferença entre os usos diário e literário, acaba-se por configurar dois traços autonomizadores do uso literário: a sua dimensão basicamente expressiva e a sua demarcação de um universo indicativo de acção. Por outras palavras, o uso literário da linguagem configuraria um modo discursivo autotélico por uma dupla razão: por um lado, ele representaria uma festa da linguagem, isto é, levaria aos limites a exploração sistemática da linguagem enquanto expressividade e, em consequência disto, por outro lado, a sua intencionalidade seria fundamentalmente contemplativa e não determinadora de acção real.

"Mas é no aspecto da "referência" que a natureza da literatura trans-

---

<sup>32</sup> "Cinco minutos com... Rui Nunes".

<sup>33</sup> R. WELLEK e A. WARREN, op. cit.

<sup>34</sup> *Ibidem*, pp. 25-34.

parece mais claramente" diz também Wellek<sup>35</sup>, acrescentando que o literário se demarca da verdade literal e se dimensiona no campo da ficcionalidade e da imaginação. Seria, pois, o carácter ficcional dos mundos trazidos à existência pela literatura que possibilitaria a sua diferenciação das outras formas de construção de mundos em que consiste a tarefa humana. De notar, contudo, que quando se diz que a literatura se liga à ficcionalidade e se separa da verdade literal não se está a remetê-la para nenhuma zona fantasmática ou desligada de enraizamento ou ressonância ontológicos; a este nível, parece-me importante sublinhar que se diz verdade literal e, portanto, se abrem outras possibilidades para a semântica da verdade. Neste aspecto, pode ser significativo convocar o pensamento de Paul Ricoeur sobre o carácter desvelador de verdade da imaginação: "A imaginação é a captação, a visão repentina, de uma nova pertinência predicativa, isto é, uma maneira de construir a pertinência na impertinência"<sup>36</sup>; ou seja, a imaginação tem um poder de "ver" aproximações predicativas novas, de desvelar novas pertinências semânticas. É este poder da imaginação que alimenta o uso metafórico da linguagem, demarcando-o do seu uso comum ou do científico e que produz o que ele chama *efeito de referência*. Esse efeito de referência inscreve o uso metafórico da linguagem numa lógica de verdade porque se constitui através de um duplo movimento:

- um primeiro, negativo, que suspende a referência originada numa relação directa e imediata da linguagem com o real e cuja finalidade é a sua descrição ou explicação, como acontece ao nível da linguagem comum ou científica;

- um segundo, positivo, próprio da linguagem poética que *re-descreve* o real fazendo emergir na linguagem novos valores e novos sentidos<sup>37</sup>.

Esta ligação da linguagem poética a uma lógica de verdade supõe, como parece claro, uma significação para a noção de real que não a confina ao plano meramente empírico e, por outro lado, retira a verdade das suas dimensões puramente logicistas ou objectivistas de simples adequação.

A dimensão da literatura que aqui quero reter é, pois, este sentido duplo que lhe confere uma pertença ao campo da ficção, configurando-a

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>36</sup> P. RICOEUR, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, pp. 218-219.

<sup>37</sup> Na obra de balanço geral sobre a sua vida intelectual – *Refléxion Faite*, Paris, Editions Esprit, 1995 – Ricoeur avalia, com algumas restrições, a forma como desenvolveu a temática do poder de redescritção da metáfora; todavia, continua a considerar no essencial a capacidade de abertura ontológica da imaginação e da linguagem metafórica.

na sua autonomia específica, e, ao mesmo tempo, a inscreve numa lógica de verdade permitindo que as suas "ficções" possam alimentar a construção de conceitos que é a tarefa própria da filosofia.

### 3. A relação filosofia-literatura no processo de transmissão da filosofia

Chegou-se, assim, ao último ponto que me propus tratar: o do sentido da ligação entre a filosofia e a literatura no processo de transmissão da filosofia. Trata-se, agora, de averiguar de que modo é que pode ser legítima e fecunda a relação da literatura, na significação com que foi tomada no ponto anterior, com a filosofia no seu processo de transmissão, no contexto da especificidade em que esse conceito foi determinado no início deste trabalho. Para o fazer vou tentar esclarecer o sentido da relação *filosofia-não filosofia*, já referida no final do ponto um, no interior do pensamento de Ricoeur, inscrevendo nessa relação a literatura, enquanto não filosofia, e explorando, em seguida, a fecundidade que ela pode ter em qualquer dimensão da prática filosófica<sup>38</sup>.

Ouçamos, então, Paul Ricoeur:

"Não posso fazer o balanço do ser no qual estou situado. O mundo é esse aí onde cheguei ao nascer. Ele não é uma enumeração de objectos – acerca da qual, afinal, não chego a saber se é finita ou infinita – mas o englobante indeterminado da minha subjectividade. Não *sei* o todo, *estou* no todo."<sup>39</sup>

"A filosofia não começa nada absolutamente: conduzida pela não filosofia, ela vive da substância daquilo que já foi compreendido sem ser reflectido; mas se a filosofia não é, quanto às fontes, um começo radical, ela pode sê-lo quanto ao método [...].

A partir daí, o problema do começo ganha um novo sentido: o começo em filosofia, digamos, só pode ser um começo na elucidação pela qual a filosofia mais recomeça do que começa."<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> A leitura que vou apresentar de Ricoeur tem como contexto de compreensão a ideia central da minha tese de mestrado de que existe uma unidade fundamental no pensamento de Ricoeur e que essa unidade releva de um conceito de razão que se inscreve em Kant, sintetizada em F. HENRIQUES, "A significação "crítica" de *Le volontaire et l'involontaire*", *Revista Portuguesa de Filosofia*, (1990), nº 1, tomo XLVI, pp. 49-86.

<sup>39</sup> P. RICOEUR, *Le volontaire et l'involontaire*, Paris, Aubier-Montaigne, 1950, p. 443.

<sup>40</sup> P. RICOEUR, *Finitude et culpabilité, L'Homme Faillible*, Paris, Aubier-Montaigne, 1960, pp. 24-25.

"Pode demonstrar-se, por um lado, que o discurso especulativo tem a sua *possibilidade* no dinamismo semântico da enunciação metafórica, por outro lado, que o discurso especulativo tem a sua *necessidade* em si mesmo, no exercício dos recursos de articulação conceptual (...). Dito doutro modo, o especulativo não realiza as exigências verbais do metafórico senão instituindo um corte que marca a diferença irredutível dos dois modos de discurso."<sup>41</sup>

Muito separadas no tempo e no contexto de emergência, as três citações de Ricoeur elucidam, a meu ver, o modo como ele analisa a relação inevitável da filosofia com o que ele chama a não filosofia, no processo de efectivação do exercício filosófico.

A primeira citação determina o fundamento de toda a problemática ao configurar três aspectos:

- o saber absoluto é inatingível; a ontologia será sempre "a ciência procurada" como Ricoeur reafirma incessantemente ao longo dos seus textos. A pertença do ser humano ao próprio ser que quer interrogar e compreender impede-o de poder constituir sobre ele uma síntese conceptual unitária; o ser humano não pode nunca *saber* o todo;

- essa imersão do ser humano no seio do ser corta-lhe, também, a possibilidade de se relacionar com ele nos termos puros de uma relação meramente cognoscitiva e transcendental em que um sujeito transparente observasse um objecto que pudesse analisar como puramente exterior a si; a relação com o ser é vital: ele tem sempre a figura do mundo ao qual se pertence pelo processo biológico do nascimento; deste modo, a filosofia tem de se ocupar com a *existência* e não simplesmente com o saber;

- por isso, a subjectividade que questiona e põe a pergunta pelo ser fá-lo sempre a partir de um horizonte de sentido que, embora indeterminado, é um dado e, enquanto tal, incontornável: é o ser que funda a interrogação sobre o ser<sup>42</sup>.

São estes três aspectos que explicam o projecto filosófico de Ricoeur e determinam o modo como ele concebe a prática filosófica que inscreve o estatuto epistemológico da filosofia dentro de uma autonomia relativa: a filosofia só é começo em termos metodológicos, do ponto de vista temático ela é receptiva. É isto que as outras duas citações afirmam em contextos teóricos diferentes mas, no fundo, relacionados.

O segundo texto convocado designa por *não filosofia* o solo que

---

<sup>41</sup> P. RICOEUR, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, trad. port. de J. T. Costa e A. M. Magalhães, Porto, Rés, 1983, p. 448.

<sup>42</sup> Cfr. "Négativité et affirmation originaire", *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1978 (3ª edição), pp. 336-360.

alimenta o questionar filosófico; ainda que, na sua radicalidade total, para Ricoeur essa raiz da filosofia seja religiosa<sup>43</sup>, toda a actividade reflexiva do autor permite dizer que, no exercício concreto do pensar, ele alargou a não filosofia às diferentes configurações culturais e tem vindo a sistematizar o seu pensamento em diálogo com elas<sup>44</sup>. Na realidade, a prática filosófica de Ricoeur tem-se determinado pela abertura temática a outros campos teóricos e pelo acolhimento do sentido que os universos não filosóficos configuram. Todavia, essa, chamemos-lhe, dependência temática não reduz a filosofia a mero alargamento dos outros saberes ou perspectivas, seja como complemento seja como crítica; ela corresponde a um novo começo, porque produz uma ruptura com o que a alimenta, pela instauração metodológica que institui<sup>45</sup>; a tarefa própria da filosofia é a *elucidação*, ou seja, a busca incessante, ainda que constitutivamente inacabada, da univocidade.

É esta ruptura metodológica que nos conduz ao terceiro texto citado e no qual Ricoeur recapitula a sua posição acerca da autonomia relativa da filosofia, agora no contexto do uso metafórico da linguagem<sup>46</sup>. O que importa explorar neste texto é a implicação que o sentido dos conceitos *possibilidade* e *necessidade* tem no modo de conceber o estatuto da filosofia: o primeiro aponta para a sua dependência e o segundo para a sua autonomia. O facto de se dizer que o discurso especulativo tem a sua *possibilidade* na dinâmica do discurso metafórico conduz à reafirmação da dependência temática da filosofia; ou seja, a especulação não pode ser pura nem, narcisicamente, auto-contemplativa e fechada sobre si mesma; uma vez que não há começo absoluto, ponto de partida transparente e fundante, a especulação tem de se abrir ao não especulativo, "às exigên-

---

<sup>43</sup> São particularmente relevantes para este tema o texto citado na nota anterior e "La liberté selon l'espérance", *Le Conflit des interprétations, Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969, pp. 393-415.

<sup>44</sup> Sirva como exemplo a sua reflexão sobre a psicanálise de Freud, nomeadamente em, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965, em diálogo com o qual constituiu uma parte da sua teoria sobre a subjectividade.

<sup>45</sup> Muitos dos textos de Ricoeur exemplificam o modo como ele protagoniza esta afirmação; no entanto, o exemplo mais significativo é, para mim, *Le volontaire et l'involontaire*, obra com que inicia a sua filosofia da vontade, porque aí o autor desenvolve toda a análise do acto voluntário no horizonte de duas abstracções – a Falta e a Transcendência – que, todavia, são a raiz alimentadora de inteligibilidade do modo como ele concebe a subjectividade encarnada.

<sup>46</sup> O reafirmar da mesma posição num novo contexto de pensamento parece-me importante porque significa que, mesmo admitindo os excursos filosóficos de Ricoeur como representando alterações no seu projecto filosófico inicial, o autor continua a assumir a sua posição de base em relação ao estatuto epistemológico da filosofia: simultaneamente dependente e autónomo.



cias verbais do metafórico"; por outro lado, a especulação, enquanto processo conceptual, tem em si mesma a sua fundamentação, a legitimação do seu exercício; por isso, para se realizar tem de se demarcar das regras da metáfora e proceder a uma *transposição*, que consiste na passagem do plano da *indicação* de sentido que a metáfora faz para a *determinação de sentido* da metáfora, através do conceito.

Por tudo isto, pode-se dizer que o pensar filosófico em Ricoeur resulta de uma dialéctica entre a filosofia e a não filosofia e corresponde ao preenchimento de um *espaço próprio* mas que, contudo, se distende a partir de um *desde* – um *dado pré-compreendido*, e, se prolonga a um possível *até* – *hipótese compreensiva* que se recorta de uma unidade inatingível. Este *espaço* que o pensar filosófico constitui é preenchido através de uma maneira específica de viver o *tempo* e pela realização de uma *diferenciação*; dito de outro modo, o pensar não é um puro presente é, antes, uma *dinâmica temporalizada* que interpreta o passado – o *dado* – na perspectiva de concreções futuras possíveis. Este dinamismo, aberto ao futuro, faz com que a interpretação do *dado*, como passado, não seja um puro arcaísmo em que fosse apenas necessário explicitar o pré-compreendido que, assim, funcionaria como dogma; pelo contrário, uma vez que se abre a um horizonte de possíveis, a interpretação do passado é recriadora de sentido novo<sup>47</sup>. Por outro lado, este *já dado* ao tomar a figura de "mundos construídos" pelo habitar humano do mundo e ao possibilitar tematicamente a construção filosófica que, contudo, se realiza através da *univocidade* conceptual ou da *determinação de sentido*, vai ser configurado por meio de diferenciações sistemáticas e, por fim, subsumido no mundo próprio da filosofia que, assim, funciona, ele mesmo, como *elemento diferenciador*.

Muito antes do tratamento sistemático que Ricoeur dá às relações entre o filosófico e o literário nas décadas de 70 e 80, em *La Métaphore Vive* e *Temps et Récit*, já havia no seu pensamento manifestações específicas da importância que ele atribuía ao literário na constituição da filosofia. Basta lembrar que a terceira parte da sua *filosofia da vontade* foi designada pelo autor como uma *poética* e que o último capítulo de *Le volontaire et l'involontaire*, obra em que se inicia, nos anos 50, essa *filosofia da vontade*, se ocupa em mostrar a importância da mediação poética

---

<sup>47</sup> Para além de ser esta a conclusão possível da leitura que Ricoeur faz de Freud, nomeadamente, o modo como interpreta a *arqueologia* da subjectividade, há um texto em que o autor afirma que o trabalho da *memória* não é determinado mas livre e reconstrutor de sentidos. Refiro-me a um artigo publicado em *Esprit* (1995), nº 210, pp. 77-82 e transcrito em *Viragem* (1996), nº 21, pp. 26-29, sobre o Perdão.

no processo de compreensão do *ser como totalidade* e do sentido do *consentimento* como momento inevitável de uma vontade que não é pura espontaneidade<sup>48</sup>. Creio ser legítimo pensar que o modo como Ricoeur institui a sua filosofia hermenêutica tem muito a ver com esta preocupação de articular o filosófico e o não filosófico e, dentro deste, com o literário. Nesta perspectiva, é ser possível dizer-se que a hermenêutica ricoeuriana tem como linha intencional a exploração de *todos* os usos possíveis da linguagem reforçando a sua amplitude e diversidade ao mesmo tempo que procura esquemas conceptuais que legitimem o *valor referencial* de todos esses usos; ou seja, que os configurem como sendo mais do que meras celebrações da linguagem mostrando-os como desveladores de novos sentidos da realidade que, desocultados, a tornam mundo e, portanto, habitada e habitável.

Na sua obra sobre Freud, dos anos 60, Ricoeur explicava o seu interesse pela linguagem com base no facto de ela ser o *lugar* onde se poderiam encontrar todas as investigações filosóficas contemporâneas, por mais diversos que fossem as suas tradições e interesses e, além disso, ser também o *lugar* de cruzamento de outros campos teóricos como, por exemplo, a psicanálise e as exegeses sagradas. Na sequência desta explicação, diz ele: "Estamos hoje em busca de uma grande filosofia da linguagem que desse conta das múltiplas funções do significar humano e das suas relações mútuas"<sup>49</sup>. Esta confissão parece evidenciar a intencionalidade específica que determina a relação de Ricoeur com a linguagem, bem como aquilo que ele pretende encontrar nessa relação; na realidade, não se trata apenas de abordar a linguagem porque todas as pesquisas convergem para ela, mas sim explorar o sentido e a legitimidade de ser a linguagem esse ponto convergente onde tudo se diz. Pergunta Ricoeur imediatamente a seguir, no mesmo texto, "Como é que a linguagem pode ser capaz de usos tão diferentes como a matemática e o mito, a física e a arte?", indicando que é aqui que reside, efectivamente, o seu campo problemático; ou seja, não se trata de questionar se é possível usar a linguagem em diferentes registos e perspectivas; trata-se sim de interrogar/explorar a linguagem assumindo-a, exactamente, nessa fecundidade diversificada de que ela é capaz. Por isso, uma filosofia da linguagem tem de ser *grande*, porque ela tem de protagonizar uma estrutura matricial de acolhimento que, por um lado, legitime essa estranha fecundidade da linguagem que permite o nascimento de seres muitas vezes de natureza antagónica e, por outro, os alimente a todos a partir da mesma fonte, assegurando a sua relação mútua. Dito de outra maneira, essa *grande filosofia da*

<sup>48</sup> Cfr. P. RICOEUR, *Le volontaire et l'involontaire*, pp. 417-452.

<sup>49</sup> P. RICOEUR, *De l'interprétation...*, p. 13.

*linguagem* que nos falta teria de assegurar " a unidade do falar humano"<sup>50</sup>. Para Ricoeur, nos quadros do saber contemporâneo, tal empresa é impossível e, nesse contexto, a sua proposta vai noutro sentido: "enquanto se espera essa filosofia da linguagem integral talvez seja possível explorar algumas articulações-chave entre as disciplinas que têm a ver com a linguagem."<sup>51</sup> as articulações-chave que ele institui como pólos unificadores e de suporte de uma compreensão unitária da diversidade das significações humanas são: a *metáfora*, a *temporalidade* e a *narrativa*, no quadro de um outro pólo mais englobante que é a categoria de *texto*. É, por isso que, na minha interpretação, a sistematização que Ricoeur realiza nos anos 70 e 80 se situa em torno destas temáticas, desenvolvendo duas grandes linhas de pensar ligadas ao literário:

- a exploração do valor referencial da metáfora, tornando assim legítima a subsunção filosófica da linguagem poética;

- a construção de um modo de ler *toda* a narrativa como representação da experiência humana de viver a temporalidade, fornecendo o solo fundante do diálogo geral filosofia-literatura.

O tema fulcral em torno do qual tudo se desenvolve é o conceito de *inovação semântica*, isto é, o aparecimento de sentidos novos sobre o real que o discurso poético e o discurso narrativo produzem; os "mundos de sentido" que fazem emergir tornam possível um *pensar mais*, filosófico. Sobre isto diz Ricoeur num texto dos finais dos anos 80: "Confesso de boa vontade que estas análises [dos enunciados metafóricos e das intrigas narrativas] *pressupõem* sempre a convicção de que o discurso nunca é *for its own sake*, para a sua própria glória, mas que quer, em todos os seus usos, trazer à linguagem uma experiência, uma maneira de habitar e de ser-no-mundo que precede a linguagem e pede para ser dita. É esta convicção da precedência de um algo para dizer em relação ao nosso dizer que explica a minha obstinação em descobrir nos usos poéticos da linguagem o modo referencial próprio desses usos, através do qual o discurso continua a dizer o ser, mesmo quando parece que se tinha voltado para si mesmo, para se celebrar a si próprio."<sup>52</sup>

É com base nesta perspectiva referencial do literário que considero legítimo pensar a articulação do literário e do filosófico na transmissão da filosofia e procurar a fecundidade dessa relação.

Ficou dito na primeira parte deste trabalho que, por um lado, o pro-

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>52</sup> P. RICOEUR, "Ce qui me préoccupe depuis trente ans", *Esprit*, (1986), nº 8-9, pp. 227-243, p. 243.

cesso de transmissão filosófica estava intimamente ligado à concepção de filosofia de que se recortava e, por outro, que esse processo deveria desenvolver-se através da criação de uma *atitude metodológica* e da promoção de *um contexto possibilitador do exercício efectivo de um pensar pessoal*. É neste quadro que a literatura pode funcionar, na sua especificidade, como o *outro* privilegiado para o pensar filosófico efectivo; *dando algo a pensar* e exigindo, simultaneamente, a sua apropriação pessoal e *a sua transmutação* para o plano da *determinação* conceptual.

Iuri Lotman, numa obra de referência da compreensão do fenómeno artístico como processo de comunicação diz o seguinte: "Tendo a possibilidade de concentrar uma desmedida informação na "área" de um texto muito pequeno [...], o texto artístico possui ainda uma particularidade: ele dá a diversos leitores uma informação diferente – a cada um segundo a sua compreensão –, dá também ao leitor uma linguagem a partir da qual ele pode assimilar a porção seguinte de informação durante uma segunda leitura. Comporta-se como um organismo vivo que se encontra numa ligação inversa com o leitor e que o esclarece."<sup>53</sup> Gostaria de salientar quatro aspectos neste texto:

- a ideia de que o texto literário concentra a informação;
- o facto de ele permitir percursos pessoais e progressivos de leitura;
- o seu estatuto de alteridade total em relação a quem o lê;
- e, por fim, a sua fecundidade como fonte de saber.

Estes aspectos apontam para a garantia de que um pensar filosófico que se organize a partir do literário se pode constituir de acordo com as intencionalidades específicas de quem pensa, convocando, assim, a pessoa ao comprometimento e a uma implicação total de si mesma. Neste sentido, estou de acordo com a posição de Cerqueira Gonçalves no seu livro *Fazer Filosofia*, já atrás referido, que o único mestre admissível em filosofia é o texto; o meu assentimento resulta das características apontadas por Lotman para o texto literário que, aceites, configuram a possibilidade de um efectivo processo de pensar que se desenvolva com as dimensões de investigação e de pessoalidade que lhe são próprias: investigação, que o texto literário – como concentrador de informação e sistema codificado de linguagem – alimenta e obriga a desenvolver; pessoalidade, possibilitada pela permeabilidade do texto literário a percursos pessoais de leitura e, consequentemente, a configuração de projectos de investigação específicos.

*Na Informação acerca da orientação dos seus cursos no semestre*

---

<sup>53</sup> I. LOTMAN, *Struktura Khudozestvenogo Teksta*, trad. port. de M<sup>a</sup> do Carmo Vieira Raposo e A. Raposo: *A estrutura do texto artístico*, Lisboa, Estampa, 1978, pp. 58-59.

de Inverno de 1765-1766<sup>54</sup>, Kant, para marcar o carácter progressivo da aprendizagem da filosofia, estabelecia uma estrutura curricular em que a *lógica* desempenha uma função propedêutica; assim faz sentido no projecto transcendental de Kant em que, em primeiro lugar, seria necessário compreender o sentido *crítico* desse projecto. Desenvolvendo o mesmo espírito de progressividade do percurso filosófico, penso que numa filosofia que se assume como "projecto hermenêutico", a literatura pode desempenhar esse mesmo papel propedêutico com a vantagem de poder continuar a manter-se, no desenrolar do processo de pensar, como fonte alimentadora.

Há ainda um outro factor que reputo como igualmente fecundo nesta articulação entre o filosófico e o literário: trata-se de a literatura poder introduzir no mundo transparente da filosofia e da pureza do conceito, a opacidade e a impureza do literário que arrastam consigo a questão das diferenças. A literatura não quer ser transparente como o conceito nem como ele geral ou universal neutro. Ela, enquanto busca de sentido do real, *apresenta-o* na sua ambiguidade constitutiva e *diz-se* em concreções vitais, palpitantes na sua singularidade de tempo, de cultura e, porventura, de sexo. Pensar filosoficamente a partir do literário significa, então, assumir como pensável o singular e a diferenciação. Não creio que seja possível a uma filosofia que se deixa alimentar pela literatura continuar a falar da racionalidade humana sem a fazer passar pelas conotações específicas que advêm à humanidade pela sua raiz cultural ou pela sua determinação sexuada. A discussão contemporânea sobre o estabelecimento universal dos direitos humanos tem mostrado como esse conceito de universal tem de ser hoje repensado à luz da diversidade; cabe à filosofia intervir também nesse debate não com a arrogância de exhibir princípios fundadores mas com a construção de novos conceitos que subsumam a densidade da vida e o percurso da história. Num artigo que procura interpretar, em termos de exercício de pensar, o sentido do recurso de Heidegger à forma literária de *diálogo*, Irene Borges-Duarte diz o seguinte: "Não tem como referente imediato e (e)motivo o que "se sabe" eruditamente, por muito "pensado" que esteja, mas apenas o que se está aprendendo pouco a pouco e apesar do "muito que se sabe" já. Porque aquilo que se sabe não chega, de maneira nenhuma, para compreender e suportar o que se está experimentando, apenas pode servir de contraste, de exposição da carência, da pobreza do saber que não foi capaz de

---

<sup>54</sup> Cfr. L. RIBEIRO DOS SANTOS, texto referido na nota 2.

saber-ser."<sup>55</sup>. É com esta atitude de abertura constante ao pensar na sua radicalidade constitutiva de escuta dos "sinais dos tempos" que a filosofia deve preencher o seu espaço próprio e a abertura ao literário poderá ser uma boa mediação nesse exercício. Obrigar a filosofia a tematizar-se a partir da literatura pode ser um modo de a fazer pensar sobre o seu próprio processo de tematização e trazê-la, de novo, à "cidade", ao espaço público do debate e aí, diferenciada, levá-la a exercer a sua função diferenciadora.

## RÉSUMÉ

### DE L'USAGE DE LA LITTÉRATURE DANS L'ENSEIGNEMENT DE LA PHILOSOPHIE

Ce travail cherche, d'une part, à légitimer théoriquement l'articulation entre Philosophie et Littérature, moyennant la compréhension du sens du rapport philosophie-non philosophie chez Paul Ricoeur; d'autre part, il cherche à montrer la fécondité de ce rapport, dans un mode de transmission de la Philosophie qui ait en considération la nature épistémologique de cette discipline et qui, donc, configure cette transmission comme le développement d'un dialogue entre libertés.

En ce qui concerne la légitimation théorique, elle mettra au centre de la réflexion la signification du thème du langage chez Ricoeur, et aussi la portée philosophique de ses essais, de développer un dialogue de tous les champs théoriques, qui se disent dans le langage, y compris la littérature. Le but sera de montrer que la liaison philosophie-littérature peut-être apportera-t-elle une richesse à la réflexion philosophique elle-même, et aussi à sa transmission.

---

<sup>55</sup> Irene BORGES-DUARTE, "Heidegger, escritor de diálogos. Recuperación de una forma literaria de la Filosofía?", *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, (1996) n° 13, pp. 75-93, pp. 78-79.



## A IDENTIDADE DE VÊNUS OU AS VANTAGENS DA EXTENSIONALIDADE

*Carmo d'Orey*

Universidade de Lisboa

### O problema

A Estética pode tornar-se hoje, em algumas áreas, um domínio de investigação rigorosa. Esta conquista, à qual se juntam os benefícios da economia, elegância e simplicidade, é em grande parte devida à possibilidade da sua restrição a uma semântica extensional.

Como é sabido, a distinção entre semânticas extensionais e intensionais tem origem em Frege. Para este autor, parecia evidente que uma expressão linguística tinha, para além da referência (ou denotação), um sentido. Por referência, entendia a relação entre as expressões e os objectos a que se aplicam; por sentido, a maneira como os objectos referenciais nos são dados. De acordo com o seu ponto de vista, os sentidos seriam entidades platónicas que se não confundem nem com os referentes nem com os estados mentais do locutor.

Mas os contextos intensionais levantam dificuldades até agora, e talvez definitivamente, insuperáveis. A verdade de uma afirmação depende do que são os seus objectos. Se não dispomos de princípio de individualização para os sentidos ou intensões, como identificar as pretensas entidades intensionais, ou seja, como reconhecer e distinguir um sentido de um outro? Como garantir que o sentido que atribuo a Vénus é o mesmo do meu interlocutor? Ou que o meu pensamento sobre Vénus não é um pensamento sobre Minerva? Uma semântica intensional satisfatória teria de explicar a natureza dos objectos intensionais e a sua relação com os equivalentes extensionais.

Quine recomenda: nenhuma entidade sem identidade. Nas semânticas extensionais, dispomos de critérios suficientes de coreferência ou coextensão das expressões linguísticas que permitem determinar a identidade dos indivíduos. De acordo com o seu exemplo, consideremos o caso de "criaturas com rins" e "criaturas com coração". É evidente que as duas propriedades não têm o mesmo significado. Mas acontece que a classe das criaturas com rins e a das criaturas com coração tem os mesmos membros. Há portanto identidade extensional dos indivíduos. Em princípio, podemos sempre decidir casos destes quanto mais não seja perguntando aos respectivos especialistas. Ao contrário, não dispomos de qualquer processo para decidir sobre a identidade intensional das propriedades. A proposta de Quine é, então, a de que, em qualquer domínio em que se pretenda uma linguagem rigorosa, se usem apenas semânticas extensionais.

Quine sugeriu um teste para decidir se uma linguagem é extensional ou intensional: se num contexto verdadeiro, se pode substituir um constituinte por uma expressão coextensa, sem alterar o valor de verdade da frase inicial, a linguagem é extensional; caso contrário, é intensional. Ficou conhecido pela expressão leibniziana de "substituição *salva veritate*"<sup>1</sup>. Nas frases que contêm verbos de atitude proposicional ou mental, esta substituição não se obtém. Como observou Frege, não posso substituir "João sabe que Vénus é a estrela da manhã" por "João sabe que Vénus é a estrela da noite". Também se não obtém em contextos ficcionais ou metafóricos. Não posso substituir "Botticelli pintou o nascimento de Vénus" por "Botticelli pintou o nascimento de Minerva" nem "Julietta é o Sol" por "Julietta é o composto de hidrogénio e hélio que ocupa o centro do nosso sistema planetário". Se tal substituição não se obtém, é porque nestes casos estamos interessados não apenas no *que é* dito, mas no *como é* dito, o que exige uma muito maior finura. Estes contextos estão então, de acordo com Quine, condenados a ser intensionais e, conseqüentemente, não rigorosos.

Se aceitarmos que só as linguagens extensionais são seguras e só as intensionais são suficientemente sensíveis, parecem ficar só duas alternativas. Optar pelo rigor aceitando apenas os contextos indubitavelmente extensionais, o que corresponde a excluir todas as "situações difíceis" entre as quais se contam as colocadas pelos discursos metafórico, ficcional, alusivo e expressivo. Ou admitir que apenas os ideomas intensionais têm suficiente sensibilidade para lidar com estes casos e, então, sacrificar

---

<sup>1</sup> W. V. O. QUINE, "Notes on Existence and Necessity", *Journal of Philosophy*, 40 (1943), pp. 113-127 e retomado em *From a Logical Point of View*, New York, Harper Pub., 1953, cap. II.

o rigor a favor da sensibilidade. Acontece que, no domínio da Estética, a escolha não se pode pôr porque estas "situações difíceis" são problemas indeclináveis. A conclusão terá de ser então a de que não podemos ter, neste domínio, uma filosofia rigorosa? Se a não aceitarmos, temos de manter em aberto uma terceira alternativa: será possível construir uma filosofia da arte que prescindia de qualquer consideração de ordem intensional?

### A estratégia

O objectivo deste texto é responder afirmativamente. A partir da teoria simbólica de Goodman é possível dar conta de todas as subtilezas do universo estético no âmbito de uma semântica estritamente extensional que só admite os símbolos, os referentes e as suas relações. A estratégia consiste em sugerir que a noção de referência é muito mais ampla e diversificada do que até agora tem sido reconhecido. E que muitas das funções atribuídas a noções tais como as de "sentido", "conotação" e "intensão" são apenas funções de diferentes modos de referência<sup>2</sup>.

Esta pretensão tem limites. Em primeiro lugar, as vantagens da extensionalidade, aqui defendidas, aplicam-se apenas ao domínio da Estética. Em segundo lugar, pela impossibilidade material de tratar todos os problemas que podem ser resolvidos extensionalmente, vou limitar-me a alguns que dizem respeito às descrições e representações de entidades ficcionais, nos domínios da literatura e pintura, aos quais vou buscar os exemplos<sup>3</sup>. Mas, feitos os devidos ajustamentos, o que é dito vale para

---

<sup>2</sup> As obras de Goodman serão citadas de acordo com as seguintes siglas:

FFF – *Fact, Fiction and Forecast*, 1955

LA – *Languages of Art, an Approach to the Theory of Symbols*, 1968

PP – *Problems and Projects*, 1972

WW – *Ways of Worldmaking*, 1978

MM – *Of Mind and Other Matters*, 1984

RP – *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, 1988

C. Elgin é a continuadora mais directa da filosofia de Goodman. A sua obra *With Reference to Reference*, Indianapolis, Hackett Pub. Co., 1983, será citada por RR. Para os problemas da referência em Frege, Russell e Quine, veja-se P. JACOB, *L'empirisme logique: ses antécédents, ses critiques*, Paris, Minuit, 1980.

A recusa do intensionalismo nada tem a ver, evidentemente, com a recusa do intencionalismo, i.e., com a recusa em aceitar explicações em termos das intenções do artista. Estas são fenómenos psicológicos que nada impede, em princípio, de serem tratados extensionalmente. Embora as propriedades estéticas sejam exclusivamente propriedades das obras de arte, o conhecimento das intenções do artista pode ajudar a detectá-las.

<sup>3</sup> "Representação" não é nunca usado aqui com o sentido amplo de qualquer objecto presente ao espírito. Apenas com o sentido restrito de forma de denotação que ocorre na pintura e nas outras artes visuais figurativas. No contexto deste ensaio, falarei

todas as outras artes e respectivos problemas. Interessa ainda sublinhar que a opção pelo extensionalismo não proíbe obviamente o uso das noções de sentido, significado e outras, consideradas intensionais, mas indispensáveis na linguagem de todos os dias. Apenas proíbe que se recorra a elas para construir explicações filosóficas. Finalmente, a opção pelo extensionalismo não implica qualquer compromisso com o nominalismo.

Os expedientes utilizados serão três: (1) distinguir entre *representar* (ou *descrever*) e *ser uma representação* (ou *descrição*) de uma determinada espécie; (2) tomar em conta as *extensões secundárias*; (3) admitir a referência por *exemplificação*. Estes expedientes assentam inteiramente sobre três espécies de factos para os quais se pede a aceitação do leitor. Não podem ser acusados de especiosos uma vez que nos são dados na experiência de todos os dias.

1. Em primeiro lugar, o facto de que as palavras e as imagens, i.é., os símbolos, existem no nosso mundo como quaisquer outros objectos e que têm as suas propriedades de direito próprio, independentemente das propriedades dos objectos que nomeiam ou representam. O cão ladra, e o "cão" é composto de três letras; nem o segundo pode morder nem o primeiro ser monossilábico. Este facto é lapidariamente formulado por Goodman na apresentação que fez das conferências de Quine intituladas *Raízes da Referência*. Diz-nos ele: "O título do livro mais conhecido do Professor Quine é *Palavra e Objecto*. Pelo título destas conferências, presumo que se dispõe a discutir uma importante relação das palavras aos objectos ou, melhor dito, das palavras a outros objectos alguns dos quais não são palavras ou, dito ainda melhor, de objectos, alguns dos quais são palavras, a objectos, alguns dos quais não são palavras."

2. O segundo assentimento que é pedido ao leitor diz respeito ao facto, igualmente óbvio, de que as palavras não funcionam sempre isoladamente, mas em compostos, i.é., expressões em que entra a palavra. Este facto permite considerar a extensão de um termo tendo em vista esses compostos. "Descrições-de-lobo", "imagens-de-lobo", "músicas-de-lobo", "danças-de-lobo" são compostos de "lobo"<sup>4</sup>. Ora um termo e os seus

---

indiferentemente de representação, imagem ou pintura. "Descrição" é usado para nomear a forma de denotação através de símbolos linguísticos. Recobre quer uma palavra quer uma frase ou um texto completo. No que respeita aos problemas aqui em debate, o que vale para as *representações* vale para as *descrições*, e exemplificarei recorrendo a qualquer delas.

<sup>4</sup> Como será explicitado mais à frente, Goodman gosta de escrever assim para sublinhar que estas expressões devem ser tratadas como predicados monádicos.

compostos têm evidentemente as suas extensões respectivas, diferentes entre si. Os lobos pertencem à extensão de "lobo", *O Capuchinho Vermelho*, à extensão de "histórias-de-lobo", *Pedro e o lobo*, de Prokofiev, à extensão de "músicas-de-lobo", etc. Goodman chama *extensão primária* à extensão de um termo por si mesmo, e *extensão secundária* à extensão dos seus compostos.

É fácil admitir agora que as propriedades que pertencem à extensão primária de um termo podem ser diferentes das que pertencem às suas extensões secundárias. Os etólogos afirmam que os lobos são civilizados e amigáveis e, por isso, a afirmação de que os lobos têm a propriedade da crueldade é falsa. No entanto, essa propriedade é verdadeira das histórias-de-lobos. O nosso interesse, nos termos com denotação factual, incide geralmente na extensão primária (é o caso dos etólogos), mas não é verdade que seja sempre assim. Por vezes, são as propriedades das extensões secundárias que nos interessam. Se a metáfora "O homem é o lobo do homem", mantém todo o seu poder informativo, independentemente dos resultados da etologia, é porque neste caso nos estamos a referir às extensões secundárias e esta propriedade é verdadeira dessas extensões. Mesmo que os historiadores concluíssem que D. Sebastião era um rei inconsciente e fanático, "esperar por D. Sebastião" não passaria a significar "esperar por um inconsciente", mas continuaria a significar "esperar pelo salvador da Pátria". Neste caso, como no anterior, o que nos interessa não são as propriedades do denotado, mas as propriedades do próprio símbolo i.é, das "descrições-de-D.-Sebastião".

3. O terceiro facto para o qual se pede a aceitação é o de que a referência não é apenas uma questão de denotação. Efectivamente, em geral, usa-se "referência" ou "denotação", com o mesmo alcance, para traduzir a "*Bedeutung*" de Frege. Mas, efectivamente, a referência deve ser mais cuidadosamente analisada porque os símbolos são de muitas espécies e referem de muitas maneiras. "*Referência*" deve então ser reservada para termo primitivo que cobre todas as espécies de simbolização, i.é, todos os casos de "estas por". A "*denotação*" e a "*exemplificação*" são as duas formas básicas que a referência pode tomar e a partir das quais se constroem todas as outras. "*Representação*", "*descrição*", "*expressão*", "*alusão*", "*citação*" são sempre casos de, pelo menos, uma destas formas básicas<sup>5</sup>.

A *denotação* é a relação semântica que ocorre entre um símbolo – linguístico, pictórico, musical, gestual ou outro – e aquilo a que se aplica. A *exemplificação* é a relação semântica que ocorre quando um objecto

---

<sup>5</sup> MM, pp. 55-56.

refere algumas das propriedades que possui. Quando assim funciona, esse objecto é, ele mesmo, um símbolo porque "está por" essas propriedades. Denotação e exemplificação têm direcção inversa. Na denotação, a referência "desce" do símbolo ao objecto denotado. Na exemplificação, "sobe" do objecto denotado à etiqueta (símbolo denotativo) que o denotou.

A filosofia tem ignorado a *exemplificação*. É no entanto uma forma de referência que invade todos os domínios do conhecimento, da ciência às práticas mais triviais do dia-a-dia. Amostras, modelos, exemplos e exemplares são símbolos dessa espécie. A sua função é facultar-nos acesso epistemológico às propriedades de que são símbolos e, através destas, a outros objectos que compartilham essas propriedades. Penso que isto é pacificamente aceite.

Em particular, a exemplificação é central na construção de soluções para os problemas estéticos. A maior dificuldade em fundar a arte na simbolização consistia no facto de que muitas obras de arte – como as das artes plásticas abstractas, a maior parte da música e quase toda a arquitectura – não sendo denotativas, eram consideradas não referenciais e consequentemente não simbólicas. Mas dada a caracterização da exemplificação, podemos defender que tudo o que é proeminentemente exibido por uma obra de arte, cores, formas ou sons, é exemplificado por ela. É possível manter então, sem contradição, que todas as o.a. são símbolos e referem mesmo quando não denotam o que quer que seja. Uma teoria unitária da arte torna-se possível<sup>6</sup>.

Os títulos das três secções que se seguem resumem as soluções encontradas para os respectivos enigmas, na base destas três espécies de factos.

### "Representações-de-Vénus" e "descrições-de-Vénus"

O primeiro enigma lógico colocado pelas entidades fictícias em pintura pode ser formulado assim: como é que podemos dizer que Botticelli representou o nascimento de Vénus e dizer ao mesmo tempo que Vénus não existe? Ou Vénus não existe e Botticelli não pode tê-la representado; ou Botticelli representou-a, mas então é porque existe. O que vale para as pinturas vale para as expressões linguísticas. Sob uma ou outra forma, esta espécie de paradoxos é antiga na lógica filosófica.

---

<sup>6</sup> Da decisão de tratar as obras de arte como símbolos, decorrem depois as soluções para os problemas particulares: em que consistem a *representação* e a *descrição*, em qualquer das suas formas, a *metáfora*, a *expressão*, a *alusão* e o *estilo*. Todas são construídas de forma estritamente extensional.



Meinong solucionou-a através da distinção entre *existência* e *subsistência*; Frege, através da distinção entre *sentido* e *referência*; Russell, através da distinção, primeiro, entre *ser* e *existir*, depois, entre *nomes logicamente próprios* e *descrições definidas*. Nenhum deles estava, evidentemente, interessado nas entidades fictícias, em si mesmas, que não consideravam logicamente interessantes. Apenas os preocupava as confusões que podiam provocar no raciocínio filosófico. Russell diz que quem afirmar que Hamlet tem uma qualquer espécie de existência presta um mau serviço ao pensamento e que "a lógica, tanto quanto a zoologia, não admite unicórnios". Diferentemente, Goodman está interessado nas ficções em si mesmas e nomeadamente no seu poder cognitivo. A lógica tem de acomodar Hamlet e os unicórnios e reconhecer os respectivos contributos para o conhecimento.

O enigma acima referido decorre da formulação de "representação-de" como predicado diádico ( $rxxy$ ) o que vai permitir a inferência falaciosa de " $x$  é uma pintura de Vénus" para "existe algo de que  $x$  é uma pintura". A solução consiste em observar que "representação de" é uma expressão ambígua<sup>7</sup>. Isto decorre do facto, acima mencionado, de que as pinturas existem no nosso mundo como os outros objectos, com as suas propriedades específicas. Usando a terminologia de Goodman, diremos que, por um lado, são etiquetas que classificam os objectos, de forma única, múltipla ou nula. Mas, por outro lado, o nosso mundo contém pinturas e histórias como contém cadeiras, gatos e flores. E tal como criamos sistemas para classificar o mobiliário, a fauna e a flora, criamos sistemas para classificar as pinturas e as histórias. Quer dizer que as próprias etiquetas, representações ou descrições, são por sua vez classificadas em espécies por outras etiquetas de nível superior. Classificamos as obras de arte de muitas maneiras: pelos *media*, pelo género, pelo estilo, pelo assunto. Existem representações e descrições-de-Vénus ou de unicórnios como existem cadeiras D. João V e cómodas D. José<sup>8</sup>.

Assim, uma pintura ao representar faz duas coisas: (i) selecciona uma classe de objectos, única, múltipla ou vazia, à qual se aplica, e (ii) agrupa-se a si mesma numa classe de pinturas. Correspondentemente, podemos pôr dois géneros de questões: o que é que o quadro representa, ou denota, que diz respeito a (i); e que espécie de quadro é, ou com que descrição é denotado, que diz respeito a (ii). Às vezes estamos interessados em (i), outras vezes em (ii).

É por isso que "representação de" é uma expressão ambígua. Tanto pode estar a dizer o que a pintura *denota* e nesse caso é um predicado

<sup>7</sup> LA, p. 22.

<sup>8</sup> LA, pp. 21-23, 25-26 e 30-31; MM, p. 77; RR, pp. 43-50.

diádico da forma  $rx$ y, (a pintura  $x$  representa  $y$ ) como estar a dizer que *espécie* de representação é, e então teremos um predicado monádico da forma  $ax$  (a pintura  $x$  é a espécie  $a$ ). É ao desfazer esta ambiguidade que Goodman fornece a chave para o aparente enigma das representações fictícias. Se o tratamento como predicado diádico permite a inferência falaciosa sobre a existência de Vénus, o tratamento como predicado monádico não. Porque neste caso, apenas podemos quantificar sobre a existência de pinturas-de-Vénus. Para obviar à ambiguidade, Goodman propõe que neste segundo caso se escreva "representação-de-Vénus" ou "descrição-de-Vénus" para sublinhar que são predicados indivisíveis (*unbreakable one-place predicates*). O axioma de existência de Searle – tudo aquilo que referimos tem de existir – ficou respeitado. Vénus existe sim, mas como objecto pictórico ou linguístico ou musical. A nossa referência a entidades de ficção ou a objectos possíveis é sempre referência a descrições ou representações. Em resposta ao enigma acima formulado, diremos, usando uma linguagem técnica, que o quadro de Botticelli não representa Vénus, mas é uma representação-de-Venus. A relutância que os lógicos têm em acomodar a verdade de que o Pai Natal tem barbas e Pickwick tinha uma livraria com o facto de não existirem essas personagens é ultrapassada dizendo simplesmente que é verdade que existem descrições-de-Pai-Natal-com-barbas e de Pickwick-proprietário-de-uma-livraria<sup>9</sup>.

O modelo de predicado monádico não é uma excentricidade à qual se recorreu apenas para solucionar o problema das entidades ficcionais. A maior parte das pinturas figurativas tem denotação indeterminada, por exemplo, *Mulher com filho ao colo*. Sendo assim, é simplesmente uma pintura-de-mulher-com-filho-ao-colo<sup>10</sup>. Além disso, mesmo imagens ou descrições com denotação particular e factual são, por vezes, preferivelmente tratadas desta maneira. Há descrições-de-D.-Sebastião como há descrições-de-Adamastor. São situações em que, por razões simbólicas ou estéticas, estamos mais interessados nos símbolos do que nos denotados e inibimos a passagem aos segundos a favor da concentração nos primeiros. Diremos, nestas situações, que há uma "tendência para ficcionalizar os objectos". Embora a *Guernica* tenha uma denotação factual, preferimos tratá-la como símbolo exemplificativo da espécie classificada sob "representação-da-violência-e-do-absurdo-da-guerra". Porque esta-

<sup>9</sup> Um dos mais célebres debates sobre entidades ficcionais foi o que se deu entre G. Ryle e G. E. Moore sobre a existência de Pickwick e a possibilidade ou não de se fazerem a seu respeito afirmações verdadeiras ou falsas.

<sup>10</sup> LA, pp. 25-26.

mos mais interessados nas suas informações cognitivas como símbolo desse género do que nas informações sobre o acontecimento factual.

O que uma pintura representa e a espécie de pintura que é podem ser completamente díspares. É um caso do que Goodman chama *representações-como*<sup>11</sup>. A imagem de Napoleão como dragão representa ou denota Napoleão e é uma representação-de-dragão. Neste caso encontramos as duas formas de representação-de, i.é, como predicado diádico e como predicado monádico. E também, no seu funcionamento habitual, as duas formas básicas de referência. O trajecto referencial desce da imagem de dragão a denotar Napoleão e sobe a exemplificar "representação-de-dragão". Sendo assim, como há muitas imagens de Napoleão como águia, como ogre, como herói, como vencido – podemos sempre perguntar, sensatamente, se uma determinada representação de Napoleão é uma representação-de-Napoleão. Porque pode ser uma representação-de-águia ou uma representação-de-dragão.

As representações-como podem ser usadas em contextos fictícios. Nestes casos, conjugamos os dois modelos num só predicado. O quadro de Ticiano *Danae* não pode, como no caso de Napoleão, denotar Zeus e ser uma representação-de-chuva-de-ouro, porque Zeus não existe. Pertence então a uma espécie mais restrita que classificamos sob "representações-de-Zeus-como-chuva-de-ouro-caindo-sobre-Danae" à qual pertencem também os quadros com o mesmo assunto de Rembrandt, Klimt, etc. As formas de representação podem ser tão complexas e especificadas quanto quizermos, mas obedecem sempre ao princípio que assenta na distinção entre ser uma *representação de algo* e ser uma *representação de uma determinada espécie*<sup>12</sup>. Todas estas considerações podem, como é evidente, ser transferidas para a literatura trocando apenas "representação – de" por "descrição – de". Esta solução reúne assim o máximo de rigor ao máximo de economia.

### Extensões secundárias

O segundo problema dirige-se em particular aos extensionalistas. Pode ser formulado da seguinte maneira: Uma vez que "Vénus" e "Minerva" têm a mesma extensão (nula), porque é que não podemos

<sup>11</sup> LA, pp. 27-31.

<sup>12</sup> "Representação-de-Zeus-como-chuva-de-ouro-caindo-sobre-Danae-acompanhada-de-uma-camponesa-que-procura-apanhar-o-ouro-no-seu-aventil-e-de-um-pequeno-cão-que-dorme-sem-dar-por-nada" é ainda mais restrita porque tem na sua extensão apenas o quadro de Ticiano. Na prática, fazemos apenas as distinções necessárias para os nossos objectivos.

dizer que o quadro de Botticelli representa Minerva ou, na formulação clássica, porque é que a substituição *salva veritate* não é obtida?

Um intensionalista solucionaria a dificuldade dizendo que é porque, embora "Vénus" e "Minerva" tenham a mesma denotação, têm sentidos diferentes. Mas, como já se disse, isto não adiantaria nada, dada a impossibilidade de determinar o que são esses sentidos. As soluções que apelam para *conotações diferentes*, ou *objectos possíveis*, embora não reais, também não são aceitáveis por idênticas razões.

Os extensionalistas abdicaram de recorrer a estes expedientes. Têm no entanto de reconhecer que, neste caso, a identidade de extensão é necessária, mas não suficiente, para assegurar a identidade de sentido. Há então que procurar construir uma explicação mais fina que dê conta desta diferença sem sair dos limites do extensionalismo, i.é, recorrendo apenas a símbolos e referentes, admitido que estes podem ser outros símbolos.

A solução decorre ainda do facto de que as representações e descrições são objectos físicos com as suas propriedades, completada agora pelo facto 2, ou seja, de que as palavras funcionam também em compostos. O essencial para esta solução encontra-se nos textos de Goodman "On Likeness of Meaning" e "Some Differences about Meaning", ambos em PP<sup>13</sup>. Os resumos da explicação e da proposta de solução são os seguintes: (1) quando a diferença de sentido entre dois termos não é acompanhada pela diferença de extensão é porque, embora os dois termos, por si mesmos, tenham a mesma extensão (extensão primária), os compostos desses termos têm extensões diferentes (extensões secundárias); (2) nos casos em que o acordo extensional entre os dois termos não é suficiente para um dado objectivo, o que é geralmente exigido é o acordo extensional dos compostos e os graus desta exigência variam de discurso para discurso.

Nem todos os compostos funcionam da mesma maneira. A extensão de alguns depende da extensão dos seus componentes. "Pai de *P*" varia com a extensão de *P*. Se *P* é substituído por um termo com extensão nula, tal como "Vénus", a extensão de "Pai de *P*" é também nula. "Vénus" tem então algumas extensões secundárias nulas<sup>14</sup>. No entanto, outros compostos deste termo têm extensões secundárias não nulas. Com efeito, dado que as pinturas, histórias e músicas existem no nosso mundo como quaisquer outros objectos físicos, segue-se que os compostos "pinturas-de-Vénus", "histórias-de-Vénus", etc. têm extensões que são objectos reais. E, consequentemente, os compostos "pinturas-de-Vénus"

<sup>13</sup> PP, pp. 221-238.

<sup>14</sup> RR, p. 55.

e "pinturas-de-Minerva" têm extensões diferentes porque "pintura-de-Vénus" aplica-se a alguns objectos e "pintura-de-Minerva" a outros diferentes.

Em conclusão. "Vénus" e "Minerva" são intersubstituíveis *salva veritate* quando estamos interessados apenas na sua denotação. Por exemplo, numa aula sobre termos com extensão nula o que for verdadeiro de um é verdadeiro de outro. Mas "pintura-de-Vénus" e "pintura-de-Minerva" não são coextensos e por isso não são intersubstituíveis. O quadro de Botticelli pertence à extensão do primeiro, mas não à do segundo. *O combate de Minerva contra Marte*, de David, à do segundo, mas não à do primeiro. "Nascida da espuma do mar" pertence à extensão de "descrição-de-Vénus"; "nascida, já armada, do cérebro de Júpiter" à extensão de "descrição-de-Minerva". Não há portanto acordo extensional dos compostos. A substituição *salva veritate* entre os compostos obtém-se apenas se substituirmos, a cada um, um outro que denota exactamente os mesmos objectos. Por exemplo, "pintura-da-deusa-nascida-da-espuma-de-mar" a "pintura-da-deusa-do-amor", mas não a "pintura-da-deusa-da-sabedoria".

Ficou assim construída uma explicação para a impossibilidade de substituirmos "Minerva" a "Vénus", sem ser necessário recorrer a quaisquer entidades para além dos símbolos e dos referentes, i.é, de objectos que são expressões linguísticas e de objectos a que essas expressões se aplicam os quais são entidades que é possível a cada passo identificar<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Há que reconhecer que, para a maior parte das noções que têm sido consideradas intensionais, não só não há unanimidade na crítica como não está feita uma reinterpretação extensional. Em "On Likeness of Meaning" e "On Some Differences about Meaning", Goodman fez uma tal reinterpretação para a noção de identidade de sentido ou sinonímia. A sua formulação é a seguinte. Dois termos coextensos são sinónimos apenas no caso em que cada composto obtido pela combinação de algumas palavras com um dos termos é coextenso com o composto obtido exactamente pelas mesmas palavras com o outro termo (são chamados compostos paralelos). A conclusão fatal é a de que não há dois termos que sejam exactamente sinónimos. Com efeito, "triângulo que não é trilátero" é uma descrição de triângulo, mas não é uma descrição de trilátero (PP, pp. 227-228, 232-233; RR, pp. 54-58).

Esta exigência é evidentemente muito forte. "Solteiro" e "celibatário" também não a satisfazem porque "solteiro que não é celibatário" é uma descrição de solteiro, mas não é uma descrição de celibatário. Pode ser argumentado, neste exemplo como no anterior, que tais expressões não se aplicam a nada ou que não são possíveis os correspondentes objectos. Mas o que está aqui em questão são as descrições não os objectos. Ora, uma vez que tais descrições ocorrem, são possíveis (RR, p. 56).

Teoricamente é então preferível não dizer que dois termos têm o mesmo sentido, mas sim que são "semelhantes no sentido". E o grau de exigência para a "semelhança de sentido" (*likeness of meaning*) varia conforme os contextos. Ganhamos alguma coisa com isto? Como observa C. Elgin, a caracterização de Goodman tem a vantagem de nos fornecer um processo para reconhecer o grau de semelhança de sentido entre dois

### Referência por exemplificação

O terceiro paradoxo decorrente das ficções coloca-se exclusivamente a Goodman e em particular à sua pretensão de que as ficções são símbolos e podem contribuir para o conhecimento. É o seguinte: se as ficções falham na denotação e o seu significado depende apenas das classificações efectuadas sobre elas, torna-se difícil manter que funcionam como símbolos e não como simples objectos classificados sob "descrições-de-*P*" ou "representações-de-*P*" como outros são classificados sob "mesa" ou "cadeira". Mas se não funcionam como símbolos não referem e não referindo como é que podem ser verdadeiras ou falsas (ou correctas ou incorrectas no caso das imagens)? E se não podem ser verdadeiras nem falsas, como é que podem contribuir para o conhecimento? É agora a vez de me socorrer do facto 3 que dei por adquirido, i.é, o de que a exemplificação é uma forma de referência. Restringindo-nos às pinturas ficcionais, podemos concluir que:

É verdade que há situações em que estas pinturas não estão a funcionar como símbolos. Por ex., quando estão guardadas na cave de um museu. Mas isso acontece com quaisquer outras. Porque funcionar como símbolo não depende das propriedades intrínsecas das coisas, mas de um funcionamento específico (os painéis de S. Vicente não funcionavam como símbolos quando serviam de taipais nas obras de S. Vicente de Fora). Mas, no seu funcionamento estético habitual, a pintura de Botticelli não apenas *possui* a propriedade de ser uma representação-de-Vénus, como *exibe* ou *exemplifica*, i.é, põe à nossa consideração, essa propriedade. Como foi admitido que exemplificar é uma forma de referir, a pintura é então referencial.

É também cognitiva. Porque a função dos símbolos exemplificativos – como se torna evidente pelo já referido funcionamento trivial das amostras, exemplos e exemplares – é permitir-nos ter acesso cognitivo às propriedades de que são símbolos e, por essa via, a outros objectos que possuem as mesmas propriedades. O que interessa saber não é então tanto *se* as ficções têm uma potencialidade cognitiva, o que é facilmente aceite, mas *como é que se processa* essa potencialidade.

---

termos. Consiste este processo em considerar que compostos paralelos dos termos coextensos são eles mesmos coextensos. Por exemplo, "liberdade" e "independência" têm geralmente um *grau* elevado de semelhança de sentido em contextos políticos, porque "descrição-de-liberdade" e "descrição-de-independência" se aplicam aos mesmos discursos políticos. Mas este requisito pode não se verificar noutros contextos, como será o de uma discussão metafísica. Assim a demonstração de que "solteiro" e "celibatário" não são sinónimos torna-se menos escandalosa, uma vez que podemos mostrar por este processo que, em quase todos os contextos, as "descrições-de-solteiro" são "descrições-de-celibatário" (RR, p. 57).



A referência pode não ser literal, mas sim metafórica. E a classificação metafórica é tão eficiente na organização do mundo, e igualmente sujeita à verdade ou falsidade, sucesso ou fracasso, quanto a literal. "D. Quixote" e "D. Juan" literalmente não se aplicam a nada. Metaforicamente aplicam-se a várias pessoas. O trajecto referencial é o seguinte: "D. Quixote" exemplifica atributos tais como "lunático sonhador" e "D. Juan" atributos tais como "sedutor inveterado", porque estes predicados fazem parte, respectivamente, das descrições-de-D.-Quixote e das descrições-de-D.-Juan. Ora estes predicados podem depois ser projectados para organizar o mundo factuel. Dizer que uma pessoa é um D. Quixote ou um D. Juan é uma classificação como qualquer outra. Pode ser tão elucidativa quanto dizer que é paranóica ou esquizofrénica e não é mais difícil de aplicar<sup>16</sup>. Assim, as personagens ficcionais aumentam o nosso reportório perceptual e conceptual. Passamos a ver características que não víamos e dispomos de novas expressões para as classificar.

O sucesso cognitivo não está, evidentemente, garantido à partida. Depende da verdade metafórica, i.é, de que os predicados postos em destaque pelas personagens de ficção sejam interessantes e informativos. Por isso, nem todas as ficções se equivalem. "D. Quixote" exemplifica muito mais propriedades e de uma forma muito mais subtil do que "Tim-Tim". O teste de que dispomos para aferir dessa verdade é a *projectabilidade* ou, o que é o mesmo, o *sucesso* nas projecções realizadas, ou seja, a descoberta, nas pessoas ou nas coisas, das propriedades que as ficções exemplificam<sup>17</sup>. Efectivamente, nem todas as ficções são projectáveis. Exemplos de insucesso encontram-se nas próprias ficções: D. Quixote projectou os ideais da cavalaria numa época em que já não havia esses ideais; Emma Bovary morreu por ter procurado na vida o que tinha lido nos romances cor-de-rosa.

Em conclusão. As ficções são sistemas de símbolos que apresentam mundos por exemplificação. O seu carácter cognitivo – sejam elas escritas, pintadas, cantadas ou dançadas – foi explicado através da junção das teorias da *exemplificação*, da *metáfora* e da *projectabilidade*. No que respeita à teoria da metáfora, que não pode ser desenvolvida aqui, seja apenas dito que a sua generalidade e aplicabilidade a todos os domínios decorrem do facto de ser construída de forma estritamente extensional. Quanto à projectabilidade é central na explicação do conhecimento através de símbolos exemplificativos.

---

<sup>16</sup> LA, pp. 66-67; WW, pp. 103-104.

<sup>17</sup> A projecção de um predicado consiste na aplicação desse predicado a casos não examinados, na base de casos já examinados. "*Projectabilidade*" significa projecção válida (FFF, pp. 86-87).

### As vantagens da extensionalidade

A principal vantagem em optar pela extensionalidade é a de que esta, ao abdicar das noções obscuras de "sentido", "intensão", "conotação", "essência" etc., desencoraja as concepções inefabilistas e inspiracionistas da arte, e encoraja as concepções cognitivistas e a discussão crítica. Se a exemplificação, como forma de referência, tornou possível uma teoria geral da arte como simbolização, construir a simbolização estética em termos de uma semântica puramente extensional torna possível defender que a função prioritária da arte é o conhecimento.

Efectivamente, para sabermos se o que estamos a dizer é cognitivamente interessante, temos de dispor de critérios para saber se é verdadeiro ou correcto. Mas a verdade de uma afirmação depende do que são os respectivos objectos. Se não podemos identificar esses objectos, não podemos falar de verdade ou correcção. Ora não sabemos o que é um conhecimento sobre o sentido, a ideia ou um pensamento de Vénus. Sabemos, no entanto, o que é um conhecimento sobre as suas extensões secundárias. Quer dizer, conhecemos coisas a que se aplica "representação-de-Vénus" ou "descrição-de-Vénus" enquanto que não conhecemos o que quer que seja a que se aplique "ideia platónica de Vénus"<sup>18</sup>. Em resumo, a referência a objectos possíveis ou mentais do discurso ficcional reduz-se unicamente à referência a objectos linguísticos ou pictóricos reais.

Consequentemente, saber que Vénus difere de Minerva consiste simplesmente em saber que as representações, descrições, etc. de Vénus diferem das de Minerva. E o que chamamos "conhecimentos" acerca destas deusas são efectivamente conhecimentos acerca das suas representações e descrições. As obras de arte, pictóricas, literárias ou musicais, tanto quanto a *Teogonia* de Hesíodo, contam-se entre as fontes desses conhecimentos.

A identidade de Vénus é assim fixada. Consiste no conjunto das imagens, histórias, mitos, peças teatrais e musicais, de diferentes épocas e culturas, que admitimos como representações-de-Vénus e descrições-de-Vénus. A identidade de D. Quixote é determinada pelas descrições-de-D.-Quixote que aparecem na obra de Cervantes e a de Othello, pelas descrições-de-Othello que aparecem em Shakespeare. Esta identificação pode ser mais ou menos complicada, mas não é no essencial diferente de determinar o que pode ser classificado sob "arquitectura clássica" ou "pintura maneirista". Em caso de dúvida, consultamos os especialistas, ou seja, os historiadores e críticos de arte ou literatura<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> PP, p. 236.

<sup>19</sup> RR, pp. 45-49.

Também em música a identidade de um personagem deve ser estabelecida extensionalmente. Utilizando um exemplo que é de M. S. Lourenço, penso que os diferentes *leitmotiv* de Siegfried não têm de ser necessariamente interpretados como diferentes sentidos do mesmo referente<sup>20</sup>. São, preferivelmente, diferentes descrições-musicais-de-Siegfried. A identidade deste herói de Wagner é estabelecida pelo conjunto desses *leitmotiv*, ou outras descrições musicais, que aceitamos como descrições-de-Siegfried. Podem ser especificadas como quizermos: descrição-de-Siegfried-descendente-da-raça-dos-Wälsungs, descrição-de-Siegfried-guardião-da-espada-Nothung, ou descrição-de-Siegfried-em-compasso- $\frac{3}{4}$ -exposto-pela-trompa. E, na prática, é efectivamente sobre estas descrições musicais que se processa qualquer trabalho interpretativo da obra.

Frequentemente a situação complica-se. Com o romantismo, a personagem de D. Juan adquire novos atributos; com a *Minotauromaquia*, Picasso complexifica a identidade do Minotauro. Quanto a Vénus, é primitivamente, em Roma, a deusa dos pomares e dos marinheiros. Depois, assimilada a Afrodite, adquire o carácter erótico que ainda hoje mantém. No entanto, mesmo então, algumas Vénus oferecem uma fisionomia diferente. Como *Venus verticordia*, é a deusa da castidade e sob a designação de *Venus genitrix* é a padroeira das matronas, i.é, das mulheres respeitáveis pela idade ou procedimento exemplar. Este contraste encontra-se também nas duas Vénus de Botticelli, a do *Nascimento* e a da *Primavera*. De um lado, a deusa grega na luz cintilante de uma manhã à beira-mar. Do outro, uma quase Virgem cristã na penumbra sagrada de um bosque de laranjeiras. O contraste é ainda acentuado na pintura moderna. O simbolista Alberto Martini apresentou uma imagem de uma mulher velha e grotesca, exactamente na posição da Vénus do *Nascimento*, que intitulou *O fim de Vénus Afrodite*.

Pode ser argumentado que esta situação levanta problemas de inconsistência e ambiguidade no sistema que constitui a identidade de uma personagem de ficção<sup>21</sup>. Não será a *Venus genitrix* incompatível com a Vénus do *Tannhäuser*? Será que a imagem de Martini pôde ainda ser classificada sob "representação-de-Vénus"?

Um intensionalista tomaria uma das seguintes decisões: Admitir a nova Vénus, mantendo no entanto que ela introduz um sentido de "Vénus" que é diferente do até agora estabelecido. Ou recusá-la na base do argumento de que o "sentido" de Vénus implica um conjunto de atri-

<sup>20</sup> M. S. LOURENÇO, *A cultura da subtilidade*, Lisboa, Gradiva, 1995, p. 184.

<sup>21</sup> Cfr. RR, pp. 46-50.

butos que não podem ser eliminados sem eliminar a "ideia" de Vénus. Mas, se houver desacordo, este não pode ser discutido e arbitrado, uma vez que não é possível "dar razões" a favor de um sentido em relação a outro. Ou então essas razões serão baseadas nas propriedades das representações e descrições de Vénus, quer dizer, nas suas extensões secundárias. A noção de "sentido", obscura em teoria, é absolutamente inútil na prática.

Para um extensionalista, e em particular um construtivista, a identidade de Vénus, como foi dito, consiste num conjunto de símbolos (pinturas e histórias) que, articuladas com os seus referentes (propriedades exemplificadas), constituem um sistema. A única questão que se põe é a de saber se queremos ou não, e até que ponto, alargar esse sistema para incluir as novas representações e descrições com as respectivas propriedades. Mas esta situação não é específica da ficção. Um sistema de símbolos, como qualquer linguagem viva, é uma estrutura em constante mutação, mas na qual podemos, a qualquer momento, fazer um corte e optar por uma análise sincrónica. A única coisa que é exigida, para uma interpretação correcta, e mais concretamente para uma identificação e classificação, é o conhecimento dessa estrutura, ou seja, dos elementos que são símbolos e dos elementos que são referentes. Como podemos construir os sistemas como quizermos, podemos admitir apenas as pinturas clássicas ou alargá-los para incluir *O fim de Vénus Afrodite* ou mesmo a pintura abstracta de Klee intitulada *Anatomia de Afrodite*. Os sistemas são construções da nossa inteira responsabilidade. Só são inconsistentes se os construirmos como tal.

No que respeita à ambiguidade, há que recusar, à partida, as explicações intensionalistas. Caracterizar a ambiguidade como posse de dois sentidos deixa-nos com dois problemas em vez de um. A explicação extensional tem vantagens. Permite, por um lado, distinguir a *ambiguidade da referência complexa* e da *referência múltipla*, todas muito importantes no domínio das artes; por outro, permite analisá-la nas suas diferentes formas. É evidentemente impossível expô-la aqui. Seja apenas dito que um símbolo é ambíguo se denota diferentes objectos, ou exemplifica diferentes propriedades, em diferentes sistemas. "Vénus" será ambíguo se admitirmos que exemplifica "erotismo" no Tanhäuser e "castidade" como *Venus verticordia*. Assim, se alguém disser de uma mulher que é uma Vénus podemos não saber qual destes dois predicados é que estabelece a semelhança metafórica.

Mas isto também não é um problema. Em primeiro lugar, a ambiguidade pode resolver-se, aqui como em qualquer outro caso, apelando para o contexto. Além disso, dispomos dos recursos das *representações-como*, i.é, representações de uma coisa como uma outra. Finalmente,

noutros casos, podemos querer manter a ambiguidade, uma vez que, em algumas das suas formas, se conta entre o que Goodman chama "sintomas do estético". Se é um defeito científico, pode ser um mérito artístico. A opção depende dos nossos objectivos.

Segue-se que, no âmbito de uma teoria extensional, podemos discutir acerca das diferentes propriedades de uma entidade de ficção sem recorrer à noção obscura de "diferentes sentidos de um mesmo referente". Porque efectivamente discutimos sobre as diferentes descrições ou representações. Uma vez que só admitimos símbolos e referentes na nossa ontologia, é fácil fornecer para cada caso, um critério para a individualização das entidades referidas. A exigência de Quine de não aceitar entidades sem identidade fica satisfeita. As representações e descrições são um conjunto de objectos que podem sempre ser localizados e identificados e cujas propriedades, por mais subtis que sejam, podem ser, em princípio, objectivamente analisadas.

A melhor interpretação é a que explora ao máximo as potencialidades simbólicas da obra de arte. Não é uma tarefa fácil, uma vez que se trata de identificar os símbolos e os referentes, e os trajectos que vão de uns aos outros, num sistema cujas propriedades sintácticas e semânticas não são imediatamente evidentes<sup>22</sup>. Implica por isso um trabalho aturado cujos resultados não podemos conhecer de antemão. No que respeita à Vénus de Martini, poderíamos trabalhar, entre outras, sobre as seguintes hipóteses:

Tratar-se de uma *alusão irónica* às Vénus tradicionais pela via da aplicação invertida dos predicados "beleza" e "juventude". Com efeito, a *alusão* é uma forma de referência indirecta e complexa, i.é, através de uma cadeia referencial na qual intervêm as duas formas básicas, denotação e exemplificação.<sup>23</sup> Quanto à ironia, é a espécie de metáfora na qual o termo ou imagem metafóricos são aplicados de forma invertida. Neste caso, a Vénus de Martini aludiria às Vénus tradicionais exemplificando propriedades inversas das que essas Vénus exemplificam. Nesta interpretação, seria essencialmente uma sátira, uma paródia ou uma crítica à arte clássica personificada na figura de Vénus. Uma espécie de provocação à moda de Duchamp.

<sup>22</sup> O que distingue a simbolização estética das outras é o facto de os seus símbolos tenderem a ser *sintáctica e semanticamente densos, saturados, exemplificativos e multireferenciais*. Estas propriedades, cuja explicitação não tem agora cabimento, são postas por Goodman como "sintomas do estético". Explicam que a interpretação estética seja um trabalho praticamente infundável, porque nunca podemos estar seguros de ter identificado todos os símbolos e referentes e respectivos trajectos referenciais.

<sup>23</sup> Um "*elo referencial*" é uma unidade de relação referencial. Uma "*cadeia referencial*" consiste no conjunto de elos referenciais que vão de um símbolo ao seu referente. Pode ser mais ou menos longa e assim haver um maior ou menor "*distanciamento referencial*" de um elemento em relação ao princípio da cadeia.

Pode também ser interpretada segundo o processo referencial das *representações-como*. Uma vez que é uma ficção, portanto com denotação nula, diremos que exemplifica "representação-da-deusa-do-amor-e-da-beleza-como-mulher-velha-e-grotesca". Esta propriedade estabelece uma relação que é projectável para a condição humana. Os títulos "*Nascimento*" e "*Fim*" tornam-se as palavras chave; erotismo e morte são indissociáveis. O intuito cognitivo é o de uma reflexão melancólica, e um tanto macabra, sobre a efemeridade da beleza, da juventude e do amor. Esta interpretação parece coincidir com o objectivo declarado de Martini que nos diz que as suas obras são "uma tentativa para alargar o conhecimento humano".

Pode ainda ser considerada uma *variação* sobre Vénus. Como forma de criação artística, em qualquer arte que seja, a variação consiste no desenvolvimento e concretização das potencialidades de um tema através da modificação de determinados aspectos sob condição de que se reconheça esse tema original e é uma das formas mais interessantes de se fazer progredir o conhecimento. Do ponto de vista da filosofia técnica, a variação deve ser construída como uma forma de referência complexa e indirecta na qual intervêm duas cadeias de alusão. Pela via da primeira, *O fim de Vénus Afrodite* alude ao *Nascimento de Vénus* através de propriedades em que são semelhantes; pela via da segunda, alude através de propriedades em que são contrastantes<sup>24</sup>. Estas últimas são obtidas por meio do que Goodman classifica como processos de fazer mundos a partir de outros mundos: *eliminação, suplementação, deformação, reorganização e reconsideração*<sup>25</sup>. Todos eles se encontram em *O fim de Vénus Afrodite*. O interesse cognitivo será, utilizando uma expressão de Gombrich, o de uma "descoberta visual" na qual se faz a comparação entre os êxitos do passado e os motivos do presente. Neste caso, entre a Vénus esplendorosa do nascimento e renascimento da cultura ocidental e a visão decadente e desencantada do fim de século.

Muitas outras interpretações são possíveis. A potencialidade dos símbolos estéticos é praticamente inesgotável. O que interessa agora sublinhar é que, em qualquer interpretação conduzida do ponto de vista extensional, é sempre possível construir e analisar, por mais complexos que sejam todos os elos das cadeias de referência que vão de um símbolo ao seu referente; identificar, em princípio, por mais subtis que se apresentem, os símbolos e os referentes; discuti-los, compará-los e procurar quais as propriedades mais significativas para pôr em destaque em fun-

---

<sup>24</sup> RP, pp. 66-82.

<sup>25</sup> WW, pp. 7-17.



ção da tarefa cognitiva em que, de momento, estamos empenhados. Os desacordos são examináveis e arbitráveis, uma vez que podemos sempre apontar as características pictóricas, literárias ou musicais que são responsáveis por uma determinada interpretação. São as vantagens da extensionalidade. Tem também o seu preço. Este pode ser ilustrado pela parábola das duas lavadeiras<sup>26</sup>.

Numa aldeia há duas lavadeiras, Ana e Maria. Ana escreve na sua tabuleta: "Lava-se toda a roupa". Maria escreve: "Lava-se roupa em água absolutamente límpida". Ana despacha muito mais roupa do que Maria, porque o poço de Maria não dá água em suficiente quantidade. Quando chega um viajante à aldeia e precisa de uma lavadeira, o estalajadeiro pergunta-lhe se ele é um intensionalista ou um extensionalista.

#### ABSTRACT

#### VENUS' IDENTITY OR THE ADVANTAGES OF EXTENSIONALITY

It is generally admitted that extensional semantics are more rigorous than intensional ones and these are more sensitive. Under this point of view, some contexts such as the metaphorical and the fictional, which are central to Aesthetics, are frequently held to be intensional. But difficulties arise out of the seemingly irreducible unclarity of intensional notions such as "meaning", "sense", "intension" and "essence". This paper seeks to show that Goodman's theory allows the explanation of all the subtleties of Aesthetics within a fully extensional semantics. My strategy is to suggest, following Goodman, that "reference" is wider than is commonly recognized and that many of the functions attributed to intensional notions are functions of different modes of reference. The advantage is double: an elegant solution for ancient logical problems and an advancement of the cognitive conception of art.

---

<sup>26</sup> Esta parábola, que em MM, p. 50 é apresentada noutro contexto, pode, sem perda de adequação, ser aplicada ao nosso caso.

## A OBRA COMO FACTO COMUNICATIVO

**Manuel J. Rodrigues**

Centro de Arte e Comunicação Visual (AR.CO)

ISHT / Universidade Lusófona

"Chercheurs, nous savons toujours assez bien *d'ou* nous venons, par site natif, culture singulière et instruction préparatoire, cueillie dans les champs de nos hasards, par la formation de notre enfance, sans trop savoir à l'avance *vers où*, précisément, nous nous dirigeons, *par où* nous passerons et *où* nous nous trouverons à un moment donné, car il faudrait, pour connaître ces positions et les tracer sur la carte du projet, que nous eussions trouvé ce que nous recherchons avant même de le découvrir."

M. SERRES, *Atlas*

### O universo comunicacional

Considerando os factores de comunicação – o Fazer, o Dizer e o Agir que constituem a base da Actividade Comunicativa – como meios capazes de *realizar realidade*, temos de ter presente permanentemente que enquanto Formas de Expressão, as mais codificadas e valorizadas socialmente, eles são-no de algo que não pode passar através dos veículos e meios da comunicação: o sensivelmente percebido/percepto, o sentimento/afecto, o concebido/concepto e, de uma forma geral, a vida da intencionalidade insciente e consciente que habita em cada agente de comunicação.

Naturalmente, as Formas de Expressão não representam a totalidade das possibilidades de Expressão que constituem a Actividade Comunicativa; a estas há que acrescentar a própria Expressividade do corpo (a gestualidade, o movimento, o odor, a cor, o sabor, a voz, etc, bem como as texturas, os timbres e as tonalidades destas) e aquilo que aqui designarei por *Expressão Inexpressa*, i.e., tudo o que, exprimindo deliberadamente a intenção do agente, se revela através do não expresso – o não-feito, o não-dito e o não-agido<sup>1</sup>.

Paralelamente a estes factores operantes na e da *Actividade Comunicativa eferente*, devemos considerar a *Actividade Comunicativa aferente* que se revela através da aplicação de meios de intervenção desocultadora-descodificadora na realidade realizada e que operam no sentido de permitir ao agente o reconhecimento dessa mesma realidade; os Sistemas Simbólico-Significativos oferecem não só os meios para grafar a realidade e para, nisso, nela inscrever sinais codificados indiciadores-indicadores de Sentido através da significação, mas também chaves para a descodificação que permitirá o reconhecimento do Sentido que eventualmente resida através e por detrás das representações grafadas de significado mais ou menos universal, mais ou menos inequívoco: – *chaves hermenêuticas*.

Por outro lado, a apreensão do Sentido da realidade marcada pela intenção comunicativa e da realidade não grafada, não gerada a partir da operatividade dos Sistemas Simbólico-Significativos, bem como a intervenção desocultadora de Sentido dessas e nessas realidades, apelam a chaves não-hermenêuticas de "leitura"; aquilo que designarei como *chaves compreensivas* e *chaves heurísticas*.

De uma forma geral e em síntese, considero aqui a Actividade Comunicativa eferente e aferente como dependente originalmente e em última análise de condições que relevam da sociabilidade que historicamente (em cada momento e num determinado espaço) se constitui como *Ambiente Social* concreto e directamente experienciável pelos seus

---

<sup>1</sup> Este aspecto particular da Actividade Comunicativa tem especial relevância no Mundo da Arte e especificamente no que ao trabalho dos autores do Fazer Comunicativo Criativo diz respeito. De facto, aquilo que pode surgir numa Obra como *mal acabado* ou *inacabado*, *abandonado* ou *incompleto* aos olhos ingénuos ou menos informados dos apreciadores, procede muitas vezes desta Expressão Inexpressa (que deve ser tomada em consideração na apreciação de certas peças) e não se deve confundir, por ser substantivamente distinta, da ausência ou da interrupção de Expressão. Os silêncios e as omissões têm uma importância mais que fundamental para a interpretação de muitos tipos de Actos Comunicativos ainda que a sua carga intencional possa sempre ser posta em causa quer por simples razões de ordem metodológica ou estratégica, quer pelo efeito preverso ou tático da suspeita.

membros, como dependente de um *Meio-Horizonte* específico constituído pelas especificidades da geografia, do clima, do ecossistema, da moldura mobiliária e imobiliária, utensílios, etc., e como dependente de um *Ambiente de Sentido* que se apresenta historicamente como um determinado Sistema da Cultura mas que se revela trans-historicamente como Sistema de Sentido ou da Intencionalidade (não da intenção).

Mas, se do ponto de vista formal é possível conceber a própria *possibilidade da Actividade Comunicativa* (e dos Sistemas Simbólico-Significativos que a viabilizam de uma forma mais codificada) como dependente de uma sociabilidade prévia num Meio-Horizonte contextual determinado envolvido num Ambiente de Sentido específico, deve-se ter em consideração que, no essencial, a *efectividade da Comunicabilidade* humana depende por sua vez da reciprocidade do reconhecimento dos interlocutores mais que de uma comunidade ou de uma participação comum de um dado campo de experiências num qualquer momento<sup>2</sup>.

Por outro lado, a própria *eficácia da comunicação*, de cada acto comunicativo em particular – portanto, independentemente do estabelecimento da própria efectividade de interlocução –, depende por sua vez de uma dupla capacidade humana que cada interlocutor deve conseguir mobilizar: a capacidade de *fazer sentir* através dos seus meios de expressão aquilo que o Outro não sentiu directamente e a capacidade de *se fazer sentir* diferidamente, i.e., de simular em si aquilo que o Outro refere através dos meios e formas de expressão por ele usados<sup>3</sup>.

Todo este quadro fica ainda assim incompleto se não se atender que ele é *double sided*. Se bem que implicitamente na sua compreensão e intuitivamente na sua reflexão esteja implicado na Expressão (expressa e inexpressa) o facto de ser, por inerência, também e sempre *Impressão* ou impressionante, a sua não questionação autónoma desaproveita a inte-

---

<sup>2</sup> Com efeito, a simples abertura e atenção ao discurso de um Outro depende do reconhecimento prévio desse Outro como parceiro residente no mesmo território de Sentido (dado pela partilha de um Ambiente Social, de um Meio-Horizonte e de um Ambiente de Sentido determinados identificáveis como próximos ou idênticos): só esse reconhecimento aferirá e conferirá se o Outro é ou pode vir a ser inter-locutor e, portanto, mensageiro, i.e., portador de mensagem.

<sup>3</sup> Deve-se salientar ainda que este processo de reconhecimento (que fundamenta e condiciona a Comunicabilidade humana) só se pode compreender integralmente se se considerar a intencionalidade individual capaz de identidade como estritamente dependente de uma intencionalidade prévia que nela investiu anteriormente Sentido – ao imputar ao Outro e já, de certa forma, ao instaurar e inscrever nele a eventualidade de resposta, considerando-o antecipadamente como um lugar aberto a uma intencionalidade autónoma, o investidor-progenitor considera-o desde logo como Semelhante, i.e., como capaz de fazer por Outros aquilo que estes não podem, não sabem ou não devem fazer.

gralidade do que está em causa na Actividade Comunicativa, sobretudo no que isso implica quanto à sua vertente aferente.

A sua importância particular reside na compreensão dos fenómenos relacionados com a imputação de um dado sentido ou intenção ao expresso através da Actividade Comunicativa que, de uma forma geral e em especial, ocorre no processo de interpretação não estritamente hermenêutica de uma dada realidade<sup>4</sup>.

Tendo isto em consideração, aprendemos que o que 'impede' uma interpretação linear e directa da Actividade Comunicativa ou do que dela resulta, 'impondo-se' a co-interpretar consciente ou inconscientemente, imediata ou posteriormente, se apresenta como Meio-Impressionante perante uma Impressividade ou sensibilidade particular e em contínua metamorfose; de acordo com essa Impressividade, esse a-interpretar suplementar pode distorcer completamente até tornar irreconhecível uma leitura linear baseada no "objectivamente expresso". Mas aprendemos ainda que, não existindo relação directa entre a Expressão e a Impressão consequente, a intenção não controla senão remotamente, e muitas vezes ilusoriamente, a impressão que causa – de que é, afinal e apenas, co-agente.

---

<sup>4</sup> Com efeito, uma vez que tanto o Ambiente Social, como o Meio-Horizonte e a Intencionalidade Ambiente em que a vida historicamente se desenvolve são, cada um a seu modo, impressionantes – quer imediatamente em cada instante, quer mediatamente uma vez instalados na intencionalidade própria (ainda que de uma forma inconsciente) –, torna-se difícil perceber onde se inicia e onde termina a intencionalidade e a intenção próprias e as do Outro ou a intencionalidade da realidade. Enquanto Corpo, por exemplo, o Outro é indistinto do meio-impressionante – na medida em que o Outro não é apenas a expressividade do seu Corpo mas também o Corpo da sua expressividade; do mesmo modo, a Obra de Arte é ela mesma meio impressionante num meio impressionante. Tal serve para nos instruir acerca da *impressão passiva* e da *impressão activa* – aquela que impressiona intencionalmente ou através da expressão da sua intencionalidade – e, portanto, para nos instruir acerca do modo como hão-de ser compreendidas e interpretadas. Deste modo, se sabemos que uma flor, uma mesa, uma pessoa ou uma Obra de Arte preparam a sensibilidade para diferentes aberturas, exposições e focagens da sensibilidade, sabemos também que o fazem independentemente das possibilidades que a sensibilidade tem de abertura, exposição e focagem. Tal é especialmente relevante para a compreensão de certos factos quando esta atravessa e ultrapassa a simples interpretação hermenêutica. Um exemplo banal pode ser dado pela compreensão de uma atitude em termos de "ofensa" sem que nada a possa suportar do ponto de vista da enunciação literal da expressão; o ofendido imputa a intenção de ofensa ao seu interlocutor sem que este a reconheça como sua ou desconhecendo de todo essa compreensão – o que se passa, de um modo geral, com tudo a que se atribui um *subentendido*. O princípio "se senti/percebi assim, então, é assim." denota o peso e o valor determinantes atribuídos à Impressão que, deste modo, se sobrepõe à Expressão. De forma análoga, e com consequências de outro teor, torna-se difícil precisar se, por exemplo, o que faço é determinado pela impressão que me causou um pedido ou se pela expressão que o formalizou. Os valores de "verdade", de "evidência" e de "realidade objectiva" não interferem quando o que está em causa é decidir onde acaba a expressão e começa a impressão (as minhas e as dos Outros) ou se, por exemplo ainda, esta água está quente ou morna.

## O universo do investimento de Sentido: Proposta e Apostas de Sentido

Dito isto, é altura de esclarecer como entendo o percurso da realização artística à luz da noção de Sentido aqui apresentada. Tomo-a como sinónima de uma intencionalidade insciente e pré-significativa, consciencializável e convertível em significação através do esforço de comunicação e tomo-a por suporte e marca da humanização do homem o que, supondo o envolvimento integral do sujeito, diz respeito tanto à vida somática quanto àquilo que possamos entender pela sua vida "interior".

É à presença deste Sentido que há que atribuir a possibilidade do estabelecimento de uma comunicabilidade complexa conseguida mediante o uso de linguagens articuladas como, tal como o entendo, a própria possibilidade de uma *realização conseguida da Obra de Arte*. Este Sentido, assim considerado, é entendido como transiente ininterrupto em cada agente, capaz de o receber e de o investir ou imputar à existência de tal forma que, identificando-a, a converte em realidade. Deste modo, tornada reconhecível e, assim, passível de referir e de partilhar dialogicamente, a existência é transformada em mais que simples coisa comum. Assim se compreende que se afirme ser através do investimento de Sentido no Outro (tal como nas coisas e no mundo) que este por sua vez é capaz de sentir o que não experienciou directamente na condição, porém, de ser capaz de reconhecer esse investimento fazendo seu o Sentido que lhe é investido, i.e., aceitando o interlocutor como mensageiro-emissário<sup>5</sup>.

Esta capacidade de gerar e gerir a existência enquanto realidade – capacidade de verter na existência uma intencionalidade que se traduz em gestão de distâncias e de movimentos, mas também em gestão da duração de cada coisa – deriva mediatamente de uma exigência original da própria experiência da consciência: uma exigência dupla de "mais/me-lhor" experiência que é, simultaneamente, uma exigência de "mais/me-lhor" consciência – exigência essa que só se realiza mediante a presença do Outro disposto à partilha.

Mas tal investimento cobre, contudo, uma dinâmica ampla que se pode discriminar em termos daquilo que designamos por Apostas e Propostas de Sentido. Assim, pode-se distinguir o puro e simples investi-

---

<sup>5</sup> A referência ao investimento de Sentido é assumida aqui de um modo genérico incluindo na sua compreensão tanto os movimentos de "desinvestimento de Sentido" como de "inversão de Sentido" como ainda a sua possível polarização em "negativo" e "positivo". Contudo, é aqui presumido que a dialéctica entre investimento/desinvestimento e entre Sentido positivo e negativo se resolve na Comunicação conseguida pelo investimento positivo de Sentido concretizado através de apostas e propostas essencialmente afirmativas.



mento, processo de identificação com e da realidade, que é realização da existência, e que traduz numa "Aposta-de-Sentido(-em)", do próprio movimento de apresentação/exposição da realidade realizada para a partilha com o Outro – que aqui designamos por "Proposta de Sentido". Contudo, deve-se distinguir ainda o puro investimento da Aposta do investimento que reside no acolhimento dessa Proposta. O investimento numa Proposta, sendo identificação da e com a realidade apresentada por Outro, surge como uma Aposta dupla na medida em que investe no Sentido investido. A "Aposta-no-Sentido(-de)" apresenta-se como um reforço ou uma reiteração da identificação já realizada e, enquanto tal, trata-se de um reconhecimento da realidade apresentada e, no mesmo movimento, de um reconhecimento nessa realidade da presença (pelo Sentido proposto) do Outro – reconhecimento que é acolhimento e abertura<sup>6</sup>.

É desta forma que se vai constituindo um Ambiente de Sentido, criado e mantido com, na e pela interacção comunicativa aberta à partilha, um Ambiente de Sentido criado pelas realizações resultantes dessa interacção. Mas este Ambiente de Sentido que institui o presente vivido de cada momento também constitui uma actualidade transitória que vai atravessando a história e que actua no presente vivido através da presença das marcas deixadas pela realidade criada durante o seu trânsito e através da permanente transferência de Sentido, investido na gestação de cada agente futuro, de geração em geração. Enquanto intencionalidade Ambiente caracteriza-o o facto de Fazer-fazer, de Fazer-dizer, de Fazer-agir, de Fazer-ver, de Fazer-sentir e de Fazer-pensar (como também de Fazer-não-fazer, Fazer-não-dizer, etc, etc). É este Ambiente de Sentido que designamos por Sistema de Sentido ou da Cultura.

---

<sup>6</sup> Faço notar, porém, que não se trata de um reconhecimento do Sentido daquilo que é apresentado pelo mensageiro-emissário – aquele que mostra, fala, faz, etc. – mas do Sentido que se revela no gesto, no apresentar-expôr-expressar do emissário (que é sempre, de algum modo, a apresentação e exposição de si mesmo). É o gesto enunciadador-apresentador o que permite reconhecer o Sentido do/no que é apresentado – sem a Proposta (que é pedido de consideração e convite), portanto, sem a expressão da exposição à partilha, o reconhecimento que se exprime nesta "Aposta no Sentido" não poderá ter lugar. Este acolhimento e reconhecimento que a "Aposta-no-Sentido" refere são, na relação dialógica, o passo prévio para um investimento de Sentido autónomo e directo, i.e., para uma "Aposta-de-Sentido" na primeira pessoa. Tal significa que o gesto enunciadador dá Sentido se e só se for reconhecido como gesto enunciadador e se esse gesto for passível (e enquanto o for) de imputação de Sentido. Este acontecimento, elemento mínimo de toda a Actividade Comunicativa, encontro disposto à partilha, supõe naturalmente a possibilidade da recusa; de facto, uma coisa é predispor o receptor à recepção e à comunicação através de uma Proposta, outra é a aceitação da Proposta enquanto tal – o que requer uma Aposta própria no mesmo Sentido. De resto, o gesto que propõe e que possibilita o reconhecimento pode ser aceite na recusa do que é proposto.

Os Modos de Expressão da actividade comunicativa codificados nos e pelos Sistemas Simbólico-Significativos – a que correspondem os Mundos da Técnica, da Ciência, da Arte, da Religião, etc. – são atravessados por Sistemas de Sentido que, não lhes conferindo unidade nem consistência específicas, lhes conferem o princípio da subsistência elementar de que nenhum Mundo fundado apenas em Sistemas Simbólicos pode prescindir. O Sistema Social concreto a que corresponde um Ambiente específico, o Meio-Horizonte particular, o Sistema da Cultura e o Sistema de Sentido trans-histórico (que interagem nesse Ambiente Social e nesse Meio-Horizonte) desencadeiam só por si a possibilidade de um Mundo de Sentido que se pode compreender como prévio (e, se não determinante, pelo menos condicionante) a qualquer Sistema Simbólico-Significativo específico<sup>7</sup>.

O Sistema de Sentido do Mundo da Arte, como de resto qualquer Sistema de Sentido, vive e desenvolve-se historicamente devido ao desempenho dos seus protagonistas-representantes de um dado Sistema Social e representantes do Sistema de Sentido/Cultura. São eles que são, de direito ou de facto, os fornecedores da intenção concreta à intencionalidade presente do Sistema – capazes, portanto, de concretizar (especificando historicamente) o que fazer, o que dizer e o que pensar ao grupo social abrangido<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Isto é por demais importante em relação ao Mundo da Arte a que só muito forçadamente se pode imputar um Sistema Simbólico-Significativo próprio – como se passa com a Matemática, a Física, a Química ou a Biologia (Mundos especialmente determinados pelos respectivos Sistemas Simbólicos na medida em que a sua finalidade se confina a uma acção heurístico-cognitiva quando não meta-epistemológica). O Mundo da Arte em particular, até pelas raízes pré-históricas em que mergulha, índicia desde logo uma relação peculiar com a própria história do Ambiente de Sentido que acompanhou o homem até hoje e, de certa forma, podemos ainda encontrar nesse Ambiente contemporâneo, i.e., no Sistema da Cultura vivido hoje – tal como na própria história do Sistema de Sentido –, marcas que evidenciam o seu modo de criar e desenvolver realidades capazes de serem percebidas por qualquer um, i.e., por quem quer que seja que realize e se realize com os instrumentos fornecidos por Sistemas Simbólico-Significativos mais ou menos formais ou simplesmente idiomáticos. De uma forma geral, ainda que estes Sistemas Simbólicos exibam uma evidente autonomia discursiva em razão directa da gramática que usam e dos problemas específicos com que se confrontam, não me parece pertinente atribuir-lhes a qualidade de determinantes exclusivos para a realização de Mundos de Sentido (se bem que o sejam para a sua amplificação).

<sup>8</sup> No contexto desenhado, os representantes do Sistema da Cultura são o resultado de um processo de "autorização" que tanto produz "autores" como a "autoridades"; – esta função, característica do Sistema da Cultura, de acordo com a realidade e as possibilidades do Sistema Social, especifica que tipos de acesso são vetados e promovidos aos agentes que fazem do Fazer Comunicativo e do Agir Comunicativo o seu modo de vida, de acordo com o que fazem, com o modo como o fazem e para que o fazem (tendo em conta o discurso que publicamente assumem nessa condição). Tal significa

### A Teoria Estética no Sistema de Sentido do Mundo da Arte

Isto leva-nos a pensar no lugar que eventualmente caberá à Teoria Estética no contexto deste Sistema de Sentido particular. Tal como o entendo, o teórico da Estética está mais perto do trabalho do artista que o Crítico ou o teórico da Arte; – mas refere-se-lhe como a um tema, um tema entre outros temas que possam ser abrangidos pela reflexão sobre a experiência estética. Diferentemente do trabalho e dos discursos que se reclamam de análise (ainda que crítica), da classificação e da avaliação da Obra de Arte e do seu mundo – trabalho essencialmente fenomenológico e nomológico ou normativo –, a Teoria Estética aceita realizar um trabalho de conceptualização sobre a sua concepção própria, i.e., um trabalho que se pretende conceber primeiro e conceptualizar (enquadrada num horizonte teórico mais amplo de teor filosófico) depois. Trata-se de uma Teoria reflexiva que se expõe como Proposição mas que nasce de uma concepção que, como tal, só pode ser Proposta – nisso ela apenas reflecte a sua naturalidade filosófica. Assim, enquanto Proposicional ela é discutível e passível de aferição tendo em conta a sua consistência intrínseca e a consequência com a realidade que concebe mas, enquanto Proposta, ela pode ser sempre apreciada enquanto Obra (Obra que é um Mapa conceptual) e recusada sem discussão. A sua criação é a de um Mapa conceptual de Campos de Sentido, universos de Sentido virtual que permitam ou abram espaço a concepções realizadoras/realizáveis, em particular como Propostas pelo Fazer Comunicativo Criativo.

Tratando-se de um discurso de auto-compreensão e de inter-locução interpelante que cobre com a sua reflexão todas as áreas de intervenção do fazer comunicativo criativo e dos seus modos, assim como da apreciação das suas realizações, a sua missão é a de oferecer a todos (e, portanto, também aos artistas) uma base de comunicação que se possa alargar e que possa intensificar o diálogo, de forma a contribuir para o alargamento e refinamento da compreensão e da impressionalização. Portanto, não apenas para constituir um universo de discursos possíveis na medida em que faculta uma linguagem mas, em especial, para contribuir para uma sensibilização mais fina, para uma maior abertura, uma melhor

---

que os representantes do Sistema levam a cabo, ao nível do Sistema, o papel de Proponentes de um Sentido que há-de ser ratificado, uma vez reconhecido, através das Apostas que historicamente forem sendo feitas, desfeitas, refeitas, abandonadas ou retomadas. Isto representa, como é natural, um trabalho de selecção, mas também de difusão e de amplificação do resultado do Fazer Criativo, trabalho esse sujeito a uma dupla contingência – relativa ao esclarecimento dos reais protagonistas da intenção representativa da intencionalidade do Sistema e relativa ao esclarecimento dos grupos sociais envolvidos.

focagem e exposição à realidade e, portanto, de certa forma, e na medida em que cada um for capaz de a aproveitar, para o próprio desenho de um futuro, como procurarei mostrar adiante<sup>9</sup>.

De facto, a Estética não é um domínio verdadeiramente autónomo do pensamento filosófico, e isto apesar do espaço da sua reflexão estar relativamente bem delineado. A sua *preocupação reflexiva e crítica sobre a génese do Sentido na experiência da intencionalidade na sua sensibilização* cola-a à reflexão sobre a Vida Ética (que com ela coincide mas que a ultrapassa) quando essa mesma experiência se presume possível apenas em relação dialógica com Outro – prévio gerador, co-gestor contemporâneo e posterioridade em gestação.

Porém, para desenvolver o seu trabalho, a Estética deve conseguir integrar na sua reflexão o papel que desempenham os Interesses Sociais no Mundo da Arte bem como o papel que aí joga o Interesse da Cultura. Trata-se de uma tarefa a que atribuo especial importância uma vez que os Interesses e as suas pressões funcionam não só como reguladores da Teoria como da própria experiência

### O Facto Comunicativo e a Estima

A Arte, resultado do Fazer Comunicativo Criativo, surge-nos como uma realização do Mundo, um Modo de o realizar, e, portanto, permite, através da sua posição de coisas e de acontecimentos, prosseguir a comunicação a um nível que ultrapassa a simples Actividade Comunicativa mediada pelas Formas de Expressão codificadas, na medida em que ela se evidencia como Presença e marca duradoura dessa Actividade. En-

---

<sup>9</sup> Tal deveria revelar a sua importância pedagógica, em especial na e desde a formação inicial dos que se candidatam à vida arriscada no Mundo da Arte. Contudo, o discurso da Estética não só não deve substituir o trabalho reflexivo autónomo do artista como deve permitir e sugerir que o artista desenvolva um discurso próprio e comprometido em que reflita sobre o seu trabalho, materiais, instrumentos, projectos, etc, e sobretudo sobre a experiência do que envolve o processo que vai da concepção à exposição-apresentação, de uma forma crítica e esclarecida; um discurso que tente captar em si o desenvolvimento das tensões que atravessam a sua intencionalidade perante as decisões que toma, que tente reflectir sobre o seu lugar próprio relativamente à história da cultura sob que se coloca e com que se confronta; que dê conta dos problemas por que passa, das resoluções que opera, das vias abandonadas, das já solucionadas e das ainda em aberto, etc. Esse discurso conceptualizado sobre a vida da concepção (quando não tenha para si mesmo mais que um valor de auto-referência e que, portanto e no entanto, não aspire a uma série de Proposições exclamativas e públicas com o valor que a pretensa autoridade transforma em "verdade") é uma forma de trabalhar para a síntese criativa que poderá fornecer pistas e ambiente próprios para uma mais aprofundada sensibilização à realidade que envolve o artista – nomeadamente, à da intencionalidade Ambiente da Cultura de que faz parte e em que se assume.

quanto Presença concebida e realizada, a Obra de Arte representa um momento da intencionalidade vivida, a do agente que esteve na sua origem, com as marcas próprias de um tempo histórico. Mas a sua realização conseguida passa por um processo em que estão envolvidos, numa dinâmica interactiva, todos os intervenientes e agentes que participam do Ambiente Social, do Meio-Horizonte e da Intencionalidade/Sentido Ambiente.

Se é verdade que a Obra se apresenta ostensivamente como *factor de comunicação*, a partir do momento em que o seu autor a expõe ou apresenta, jogando-a ao Mundo com uma intenção comunicativa, i.e., dispondo-se a partilhá-la com Outros, também é verdade que, uma vez lançada como Proposta, ela fica entregue à sorte do tempo histórico futuro, atravessando situações contextuais que a alteram sob os olhos apreciadores daqueles que noutros tempos a acolherão. Desta forma, aquilo que passa por ser em cada momento um factor comunicativo, ultrapassa a simples inter-acção Comunicativa na medida em que resistir à usura típica do próprio acto comunicativo – quer dizer, na medida em que suporta as transformações e as metamorfoses operadas pelo trânsito do Sentido em investimento e na medida em que consistir com elas, mesmo que e até porque marcada também, enquanto suporte de si, pela usura do tempo.

A resistência à alteração da significabilidade, assim como a consistência com a usura do tempo e do Sentido, revelam que este particular factor comunicativo está para lá, quer da Inter-Acção Comunicativa despoletada pelo seu autor e participada por este, quer do Fazer Comunicativo Criativo em que o seu autor se comprometeu. Acção Feita ou Fazer Agente, independente da sua autoria e do diálogo circunscrito ao seu tempo de origem, a Obra Faz-sentir, Faz-fazer, Faz-pensar, i.e., Age Fazendo e Faz Agindo na vida da Comunicabilidade histórica humana: a Obra é um *Facto Comunicativo*. Factor de comunicação em cada momento, é como Facto Comunicativo que a Obra de Arte se revela historicamente, sujeita ao intenso trânsito da Temporalidade humana, constituindo em si mesma um Campo de Sentido.

Mas a Obra de Arte, por ter na sua origem uma intenção criativa, por ser resultado de um Fazer Comunicativo Criativo pode ser compreendida – diferentemente de outras Obras ou de certos acontecimentos ou protagonistas históricos – como Facto Comunicativo Criativo, i.e., como Facto Criador de Comunicação. Do ponto de vista da comunicabilidade, ela não é apenas um "mediador surdo" entre o seu Autor e os seus Apreciadores contemporâneos, ela constitui-se como acontecimento comuni-

cador enquanto fôr motivo e motivadora para o diálogo que percorre os Tempos – um "mediador surdo" que faz escutar e dizer<sup>10</sup>.

Ora, é historicamente que se pode observar como os Factos Comunicativos não são apenas "temas" suscitadores de comunicação sobre si mesmos mas também, e provavelmente sobretudo, Temas suscitadores de Comunicação sobre a realidade transitiva do Sentido, sobre a memória e a vida do Sentido daqueles que participam como parceiros interlocutores de si mesmos e dos Outros. Por mais argumentos e justificações que a Autoridade Crítica – que tem prazo e, sobretudo, nunca a última palavra – vá enunciando em cada momento histórico circunscrito, apenas o modo de tratamento e o cuidado efectivamente revelado pelos seus Apreciadores pode servir de indicador para o Valor Estético de uma Obra num determinado Sistema de Cultura.

Este Valor traduz-se na *Estima* que a Obra gera através da sua Presença e que se revela, pelo cuidado que lhe é dedicado, através da sua divulgação, da sua preservação, da sua conservação e restauro, da sua reprodução, da difusão da sua mensagem – como se se tratasse de um paradoxal *Símbolo Privado Comum*. Deste modo, a Obra de Arte contribui para a identificação individual, constituindo-se como *parte da identidade que é partilhada pelos mais diversos indivíduos como se fosse parte exclusiva destes*<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Desta forma compreende-se o estatuto da Obra relativamente ao seu Autor e aos seus Apreciadores; ela não representa num substitui o seu autor, ela não é sua delegada que em seu nome seja lançada na história para prosseguir uma qualquer finalidade mais ou menos obscura. Se fazer história é fazer diálogo ao longo dos tempos, convidar permanentemente a uma inter e intra comunicação, à partilha de parcelas vitais de cada um, a Obra de Arte faz história enquanto parceira interlocutora do Autor e dos seus Apreciadores, parte de um diálogo que com ela mantém e, por isso, parte integrante de cada um e de todos os que com ela dialogam ou dialogaram. Aquilo que ela consegue, se for e enquanto for Obra de Arte conseguida, não resulta, pois, de se lhe ter inscrito uma função. No processo de acolhimento das Apostas que nela vão sendo feitas, ela é afirmada e reafirmada por se revelar como interlocutor-interpelante. As Apostas na Obra de Arte são a resposta à interpelação que o Sentido nelas investido dirige aos seus Apreciadores. Mas, nesse mesmo processo em que a Obra se vê reafirmada pelas Apostas no seu Sentido e pelas Apostas de Sentido em si, a Obra confirma aqueles que com ela entram em diálogo. Sem essa confirmação (que é confirmação do próprio Sentido) de cada seu interlocutor a Obra perder-se-ia no tempo.

<sup>11</sup> A este propósito Italo Calvino mostra-se especialmente sensível a esta dimensão do problema ao falar da Obra Clássica em literatura. Ao longo das suas catorze propostas de definição, Calvino apresenta-nos a Obra Clássica como o que dá Sentido – conferindo identidade e realidade – à Cultura na medida em que faz fazer ao longo dos tempos e, dessa forma, recebe Sentido (*Perché leggere i classici*, Palomar & A. Mondadori, Milão, 1991). Se, contudo, se pode afirmar existirem Obras Clássicas, num sentido genérico, também em Ciência ou na Filosofia, por exemplo, ou de uma forma ainda mais abrangente, se se pode constatar a manifestação da Estima sobre tantas formas de



### A Obra no meio social e no meio da Cultura – o Interesse Excêntrico Faz-fazer Obras Interessantes

Ora, suponho ser relativamente fácil de perceber todo este movimento das intencionalidades envolvidas como instrumentalizável pelo jogo de Interesses de origem social<sup>12</sup>.

Tal perspectiva permite-nos olhar para o desenvolvimento da Estima como a superfície cultural, moral e politicamente luzíδια e pulida de um iceberg cuja base submersa é composta por uma espécie de aterro sanitário onde os detritos da má-fé, da hipocrisia e do cinismo se depositam com alguma facilidade.

De uma forma geral considero que o Sistema Social reproduz e amplifica – na medida em que gera e é gerado por – Interesses que dirigem e conformam a interacção comunicativa e a intencionalidade individual de forma a sobreporem-se aos interesses particulares privados (egoístas e altruístas) dos agentes sociais intervenientes; percebo-os numa dupla dimensão que designarei por Egocêntrica e Alterocêntrica e que, em linhas muito gerais, se caracterizam como sendo atitudes legitimadas e veiculadas sistematicamente que *satisfazem a necessidade de afirmação individual perante si e perante os Outros* sob a forma alternativa e exclusiva de uma *resolução por si ou pelo Outro* – respectivamente. Segundo o Interesse Egocêntrico o agente social pode legitimamente canalizar a sua intenção para o proveito ou benefício próprio ou do grupo com que se identifica – de tal modo que as suas acções estratégicas esperam sempre contrapartida ou retorno; segundo o Interesse Alterocêntrico o agente social vê legitimada a canalização da sua intenção em benefício

---

realidade, aquilo a que aqui se deve atender é a que *só a Obra de Arte conseguida convida ao diálogo universal, independentemente dos Sistemas Simbólico-Significativos de referência de cada um, confirmando com isso os interlocutores intervenientes através da sua interpelação, fazendo-os participar e partilhar uma identidade comum alargada.*

- <sup>12</sup> Nada impede, por exemplo, que a Proposta de um artista não tenha como única e/ou última intenção a fama e a glória pessoais ou mesmo apenas o imediato pecúlio monetário que advém hipoteticamente da sua actividade. Do mesmo modo, e até com mais facilidade, o princípio da razão financeira passa por ser a base de uma suspeita socialmente veiculada que cobre, por exemplo, a actividade de galeristas e comerciantes de arte e, num sentido mais lato, pode conceber-se existir por detrás de alguns movimentos e discursos de certos representantes das administrações estatais uma intenção mais ou menos explícita de enriquecimento ou de grandeza com proveitos finais quase estritamente políticos ou, pelo menos, neles convertíveis a qualquer momento se a oportunidade o propiciar. (Naturalmente, é suposto que o público envolvido colabore na mais perfeita das ignorâncias, participando de uma forma ingénua neste processo pouco transparente de gestão mercantilista de bens instrumentalizáveis para fins de dominação política.)

de Outro ou de Outros capazes de resposta mas sem esperança de retorno ou de benefício próprio directo ou indirecto.

São Interesses que o Sistema Social impõe aos membros dos grupos que cobre pelo simples facto de lhe pertencerem, i.e., de se identificarem com a sua particular dinâmica inerente; as suas finalidades orgânicas para o Sistema Social são, até certo ponto e de certo modo, discerníveis com alguma clareza: 1) providenciar a manutenção da unidade social dos grupos, de preferência contribuindo para o crescimento do seu poder e 2) providenciar a sua renovação através da troca ou da aquisição de elementos pertencentes a outros grupos com identidade distinta<sup>13</sup>.

Propor-vos-ia, contudo, a consideração de um segundo tipo de Interesse que não tem a sua origem no Sistema Social mas nos Sistemas de Sentido e da Cultura, Interesse esse veiculado pela intencionalidade Ambiente presente e actualizada pelo Sentido trans-histórico. Designo-o por Interesse Excêntrico e compreendo-o como respondendo à *necessidade de afirmação do Outro* (um "Outro" que aqui assume um aspecto *sui generis* como verificaremos) – segundo este Interesse o Outro a beneficiar é incapaz de resposta e, por conseguinte, a esperança de retorno não só está inviabilizada a priori como é impossível de facto.

Assim, de uma forma resumida, se é verdade que através do Sistema Social os Interesses mobilizadores e conformadores da intencionalidade Fazem-fazer, agir, dizer, pensar, ver, sentir isto ou aquilo para isto ou aquilo (sugerindo, simultaneamente, o que não-fazer, dizer, pensar, etc), o Interesse Excêntrico de origem cultural conforma o *Modo* como há-de ser feito o que quer que seja ordenado fazer pelos Interesses Centrados historicamente determinados.

Mas este Interesse faz mais que conformar o modo do Fazer. A sua excentricidade deve-se também a duas outras ordens de razões; trata-se de um Interesse centrado no que não consiste com os centros socialmente constituídos – o Eu/Nós e o Tu/Eles: esse centro fora e entre os centros é a materialidade empírica, o suporte físico ou o Corpo do que está/será feito. Trata-se também, finalmente, de um Interesse que, por comandar

---

<sup>13</sup> É sem muito esforço que reconheço uma certa afinidade entre as actividades que envolvem o processo do Fazer Comunicativo Criativo e as que são mobilizadas pelo Interesse Alterocêntrico; de facto, se é possível encontrar um motivo gerador de renovação, de novas energias, ele pode-se identificar com alguma facilidade com a realização da realidade que a Arte leva a cabo: o Outro é presenteado com a dádiva da Obra e, desde o início da cadeia que esta vem a seguir, pode-se apreciar o alargamento desta dádiva que se generaliza até chegar a ser Proposta à apreciação do público que constitui a sociedade humana – entendida como o universo dos homens comprometidos entre si através da partilha de Sentido.

directamente a exigência de "melhor" tanto em relação ao Modo de fazer como em relação à Presença empírica do que se fará, se centra fora dos centros temporais de ancoragem ou de referência da intencionalidade: fora do passado vivido e fora do presente vivo, o Interesse Excêntrico é uma antecipação do Futuro. Centrado fora, entre e através dos Centros, este é um Interesse Axial<sup>14</sup>.

Compreender-se-á, deste modo, que defenda ser este o Interesse que acompanha e orienta o Fazer Comunicativo Criativo, Fazer gerado e dirigido por um dos Interesses Centrados. A Obra de Arte não é pois interessante apenas e porque ou enquanto gerada por uma dinâmica intrínseca à interacção social e comunicativa, natural por assim dizer à gregaridade humana; ela é particularmente *interessante* enquanto geradora de disposição à partilha com o Outro-Tu e particularmente *excêntrica* porque gerida desde sempre por uma Intencionalidade tão antiga quanto actual (a que o seu autor dá o corpo da intenção) – a do Sentido que acompanha o homem desde que se tornou homem –, interessante e excêntrica porque e enquanto Presença filha do Modo e mãe do Futuro.

---

<sup>14</sup> Desta minha perspectiva, o Interesse Excêntrico orienta aquilo que os Interesses Centrados dirigem – ou catalisam o que aqueles canalizam –, de tal forma que o que seja feito seja *interessante e excêntrico* independentemente da finalidade última do que seja posto como Afazer. Suponho, a este propósito, ser interessante confrontar estes Interesses, em especial o Alterocêntrico e o Excêntrico, como que Habermas designa por Interesse Emancipatório. A afinidade deste como o Interesse Alterocêntrico acaba por ser relativamente legítima se se excluir a Razão, que Habermas coloca da sua origem; de facto, os Interesses Centrados, e portanto o Interesse Alterocêntrico, não são Interesses da Razão, são a racionalização social e a própria socialização dos interesses particulares (egoistas e altruistas), conformadores da intencionalidade subjectiva – e, eventualmente, tomadas de posição conscientes condicionadas pela circunstância da vida em sociedade – e que o Sistema Social veicula como formas legítimas da intencionalidade em meio ambiente social. Relativamente ao Interesse Excêntrico, alguma analogia se poderia encontrar também. Porém, e por maioria de razão, pode-se verificar estar a noção de Razão, e do seu Interesse tão peculiar, aí também deslocada. A Ideia de uma Vida Boa e Verdadeira que determina o Interesse Emancipatório só poderia encontrar o seu abrigo no seio da Intencionalidade Trans-histórica do Sentido (sem intenção, sem vontade própria) se se lhe reconhecesse uma autonomia e uma finalidade que ela não tem. É, contudo, pertinente admitir que a autonomia das intenções reais e concretas, que fazem parte dessa Intencionalidade Trans-histórica, possa inscrever no Interesse Excêntrico uma finalidade objectivada que ele mesmo suporta, mas que *apenas* suporta. O pedido que este Interesse dirige através da Cultura a cada identidade subjectiva – "faz-melhor" –, pedido de *futuro*, de *corpo* e de *modo*, não diz respeito a finalidade alguma. Só os Interesses Centrados podem postular finalidades objectivas e os respectivos projectos, programas e planos de acção a desenvolver. Deste ponto de vista, e tal como Kant o entendia para a Arte, este Interesse Excêntrico visa, se tanto, uma finalidade sem fim específico ou de fim irreconhecível.

## Desenhos e Figuras do Futuro – o papel da Teoria Estética

Verificar-se-á agora que, se é possível pensar os Interesses Centrados como inerentes à reflexão Política e à reflexão Ética, na medida em que dizem directamente respeito à interacção humana social e dialógica, caberá à Teoria Estética considerar o Interesse Excêntrico como próprio da experiência da sensibilização, como o Interesse que estabelece a exigência de mais e melhor experiência de si – do seu Corpo, da vida da sua intencionalidade e da Actividade Comunicativa de que é agente –, do Outro, das Coisas, da Natureza mas também do intencionalidade Ambiente em trânsito. A qualificação da experiência e da consciência passa certamente por esta *experiência excêntrica* que é a que se procura sensibilizar à intencionalidade Ambiente de forma a compreender ou apreender-lhe o Sentido, de forma a captar em cada momento presente e em cada realização o aspecto do Futuro no seu Desenho<sup>15</sup>.

No seu *Atlas*<sup>16</sup>, Michel Serres fala de "la carte de mondes encore inconnus", de um mapa a criar, de um mapa a desenhar; mas da viagem, de que esse mapa serve de orientação, diz Serres ser "vers des multiplicités de mondes possibles", ainda e sempre possíveis.

A responsabilidade pela criação do futuro só se adquire através do respeito pela criação do passado tendo como condição a consideração a ter pelo presente. Mais que uma confrontação com a memória, *a experiência estética é a experiência da excentricidade recorrente da experiência e da consciência* – tanto no Fazer que dá corpo a realidades concebidas, antes possíveis ou virtuais, como na Apreciação que dá realidade às coisas, aos acontecimentos do mundo e à Intencionalidade que o

---

<sup>15</sup> É neste contexto que é especialmente pertinente quer a ponderação da Expressão Inexpressa quer o valor da Impressão, não apenas como reverso quase independente da Expressão mas como forma particular de referência à intencionalidade do Outro (e não apenas à intenção) ou à intencionalidade Ambiente dos Sistemas de Sentido e da Cultura. As *chaves compreensivas* – não hermenêuticas e não heurísticas – não têm a sua origem em Sistemas Simbólico-Significativos; elas são fornecidas pela biografia da experiência excêntrica, pela vida da intencionalidade conformada pelo Interesse Excêntrico. Não são chaves meramente desocultadoras de Sentido ou decodificadoras de significados escondidos, implícitos ou latentes, mas essencialmente criadoras de Sentido. Mãe de todas as ambiguidades, esta compreensão – que consiste em descobrir o que, simultaneamente mas antecipadamente, se criou – faz parte determinante do movimento que torna viável todo o acto comunicativo. Nesta minha perspectiva, a explicação daquilo a que o Professor Arthur Danto designa por "interpretação profunda" reside no facto de nos ser dada a faculdade de *reconhecermos mais e melhor do que há para reconhecer* – e isto de tal forma que descobrimos e criamos o Sentido do que compreendemos quando interpretamos mesmo os fenómenos de superfície. Para nossa felicidade e infelicidade é esta a vida do Investimento de Sentido.

<sup>16</sup> Michel SERRES, *Atlas*, Julliard, Paris, 1994, pp. 273-276.

percorre; é uma *experiência extática*, a experiência de sair de si para o Corpo das coisas e do Outro, através do Modo dos corpos nas suas matérias, nos seus lugares e nas suas ocasiões, de partir de si para o Futuro e, enquanto tal, uma *experiência do acolhimento* do Futuro assim realizado, dos Modos de ser ou de estar das Coisas e dos acontecimentos do Mundo tal como do acolhimento do Corpo do Outro e das coisas. Mas é também uma *experiência de exposição* de si que exige a mais aguda e serena focagem, a maior abertura e, nisso e com isso, a maior preparação impressiva e a melhor disposição ao investimento e à realidade do Outro e, no entanto e portanto, uma sensibilização que será sempre surpreendida e, eventualmente, maravilhada pelo Sentido recolhido das coisas do Mundo<sup>17</sup>.

Contudo, a vida social e o que dela se espera tem vindo a ser pensada de tal forma que tem sido dominante o peso dos Interesses Centrados. Daí tem resultado historicamente um discurso marcado pela instauração de Figuras de Futuro – Utopias que prefiguram o paraíso, a sociedade sem classes, a sociedade da abundância, da comunicação conseguida, enfim da Vida Boa e Verdadeira como diria, numa síntese feliz, Habermas –, um discurso marcado originalmente e nos seus fundamentos por uma egologia projectiva sob diversas formas (de que a da Razão parece ser dominante)<sup>18</sup>. O que aqui vos proponho é apenas a substituição dos Interesses orientadores da reflexão e da experiência de si e do Mundo, de modo a que se restitua ao "Outro" o lugar que de facto sempre teve e que apenas envergonhadamente por vezes se lhe reconhece – realizador prévio e posterior do Futuro de que cada "Eu" é criatura antes de ser criador. A Obra de Arte é uma dessas criaturas que devemos aprender a tratar por Tu.

O Desenho do Futuro, que presume uma re-concepção do sujeito, do seu modo, do seu lugar e do seu tempo próprios, é realizado em cada momento presente na *con-sideração* pelo Outro segundo a exigência de "melhor"; trata-se da Concepção do Desenho da Intencionalidade Ambiente

---

<sup>17</sup> Sendo a excentricidade a natureza da vida da intencionalidade insciente, a sua experiência é a que prepara, antecipa e acompanha a Vida Ética. Aprendemos com esta experiência que o Outro não é um análogo, uma projecção, um igual – a que haveria de fazer o que por nós faríamos: ensina-nos esta experiência que o Outro é aquele que faz e que sente por nós o que não conseguimos, não podemos, não sabemos ou não devemos sentir, dizer ou fazer – e exige-nos esta simples experiência que ousemos sentir, fazer e dizer *para, com e pelo* Outro o que está impedido de sentir e de fazer.

<sup>18</sup> É talvez a Italo Calvino que devemos um dos mais conseguidos discursos sobre o Futuro em termos de Desenho e não de Figura. Nas suas *Lezioni Americane – Sei proposte per il prossimo millennio* (Palomar, 1990), Calvino faz as suas apostas pessoais em Modos de Fazer sem evidenciar a mínima preocupação em referir seja o que for quanto à finalidade última daquilo que há-de ser feito.

que há-de vir, já próxima e contígua e, com isso, do próprio Sentido trans-histórico que há-de chegar e Fazer-sentir, conceber, fazer, dizer e agir no futuro<sup>19</sup>.

Para este Desenho, é essa a minha convicção, a Arte cumpre – através do alargamento da partilha universal de Sentido – um papel mais que essencial; mas para esse Desenho é fundamental também a missão cumprida e a cumprir pela Teoria Estética e pela Filosofia da Arte até pelos papéis que lhes cabem desempenhar na Prática. A *Carta dos Mundos Possíveis* passa certamente por aqui.

Se é verdade que – como insistia Vladimir Jankélévitch – podemos tentar desfazer o que fizemos mas nunca conseguiremos desfazer o facto de termos feito, também é verdade que podemos, *ainda*, tentar não-fazer o que outros fizeram e fazer o que outros nunca fizeram e, talvez sobretudo, fazer melhor o que sempre conseguimos fazer.

Talvez o progressivo desenho do Mundo Futuro só se consiga, afinal, por e se encontrarmos "*ce que nous recherchons avant même de le découvrir*" – a Obra de Arte é um momento privilegiado para esta experiência excêntrica.

## RÉSUMÉ

### L'OEUVRE COMME FAIT COMMUNICATIF

Cet essai se présente comme une réflexion sur le processus historique de génération et de gestion des ressources artistiques (et culturelles), dans une perspective centrée dans l'activité communicative. Visée comme facteur de communication résistant aux usures de l'acte communicatif, elle est interprétée comme un trafic de sens canalisé par des intérêts sociaux mais culturellement mobilisée par un intérêt excentrique. Produisant l'estime, l'oeuvre d'art, se présente comme une anticipation d'avenir, réussie dans la reconnaissance de la valeur de la présence et dans l'exigence de "meilleur" par rapport au mode de faire; ainsi, elle manifeste une intentionalité transsistémique qui prépare la sensibilité à sa supériorité en humanité et dessine un temps à venir qui refuse les idéaux directeurs, terminaux ou provisoires.

---

<sup>19</sup> Mas trata-se também da Realização do Desenho da intencionalidade própria em liça com a contingência dos encontros, dos acontecimentos e das situações de que só somos responsáveis individualmente pelo modo como os acolhemos e pelo modo como lhes damos resposta. É um Desenho que prescinde da ideia de Fim Final – tal como prescinde da ideia de Origem Original –, que dispensa a concepção de uma Figura de Futuro (na medida em que, no mínimo, é dela independente) mas que talvez não possa passar sem uma nova concepção-realização da Figura do Passado.



## ***MENS SANA IN CORPORE SANO?*** **REFLEXÕES SOBRE O ENIGMA DO CORPO**

***Cristiana V. Simão***

Univ. de Lisboa / Faculdade de Belas Artes

"sendo com o seu ouro, aurífero, o corpo é insurrecto  
consome-se combustível no sexo, boca e recto "

LUIZA NETO JORGE

"io faccio finta di sapere che Rosella abbia sposato Rhett  
così come io faccio finta di sapere che Napoleone abbia  
sposato Giuseppina"

(U. ECO)

### **Introdução**

Como devemos interpretar um texto, essas "máquinas preguiçosas" como afirma U. Eco que pedem ao seu leitor envolvimento e trabalho? Como e porque sabemos tratar-se duma ficção ou de "factos" ocorridos no tempo, registados nos jornais e nas várias geografias? Quando sabemos tratar-se, aquelas específicas frases, de declarações dum reconhecido cientista duma credível comunidade, ou declarações dum personagem imaginário ou ainda dum "profano" ao qual falta todo e qualquer bom senso? Porque é que é verdade que o homem foi à lua e não é verdade que os marcianos aterraram no nosso planeta, naquele igualmente célebre dia no qual Orson Welles os anunciou de chegada e tantas pessoas apavoradas acreditaram na sua reportagem radiofónica, enquanto ainda

hoje muitas se interrogam, incrédulas ou rindo cépticas, pelo facto de o ser humano ter viajado realmente a ficção imaginada de Júlio Verne?

Estas e outras questões são-nos sugeridas num livro de U. Eco intitulado *Sei Passeggiate nei boschi narrativi*<sup>1</sup>. Ao longo das seis conferências que o compõem, Eco fala-nos dos complexos níveis de relação entre leitores e autores, dos vários tipos de leitores e das diversas estratégias narrativas. Mais interessante ainda é o facto de se questionar sobre as diferenças, semelhanças e estranhas relações entre o mundo real e o mundo ficcional. Como e porque é que certos romances se constroem mimando as ambiguidades complexas da vida? Porque nos sentimos por vezes melhor e mais seguros quando lemos o real como um acontecimento ficcional ou ainda, como da mistura e confusão destas duas dimensões, podem nascer outras histórias, umas que se tornam verdadeiras, maravilhosas e inesquecíveis e outras inesquecivelmente monstruosas. "Reflectir – diz-nos – sobre as complexas relações entre leitor e história, ficção e realidade, pode constituir uma forma de terapia contra cada sono da razão que gera mostros"<sup>2</sup>.

Este artigo pretende, muito modestamente, referir algumas questões geradas por diferentes "narrativas" do nosso tempo, eventos, ficções, afirmações e projectos científicos e artísticos que têm porém todos algo em comum: todos se *referem ao corpo humano*. Num fragmento de Novalis, frag.1684, citado no livro *L'Uomo senza contenuto* de G. Agamben, podemos ler: "o corpo é o instrumento da formação e da modificação do mundo. Devemos portanto fazer do nosso corpo um órgão capaz de tudo. Modificar o nosso instrumento significa modificar o mundo"<sup>3</sup>. É óbvio que o "corpo" e o "mundo" novaliano não é o nosso e que a mudança e formação a que este aspirava através da arte poética não está consagrada como "património "mínimo comum" nos nossos dicionários. Mas mesmo abstraindo-nos do seu contexto, podemos transformar em pergunta – que, penso, tem no nosso tempo uma pertinência infelizmente excessiva – a sua afirmação. Será que devemos tentar fazer do nosso corpo (e o que é objectivamente um corpo humano?) um órgão capaz de tudo? É possível definir (para além de definições sectoriais das ciências, por exemplo, já de si em desacordo) o que seja um corpo humano? Quando deixa o corpo humano de sê-lo? Quando o cadáver nos recorda que fora "coisa viva"? Quando, embora variável, se altera radicalmente uma sua estrutura dita essencial? Cerebral? Sexual? Cardíaca? Quando é substan-

---

<sup>1</sup> Cf. U. ECO, *Sei passeggiare nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1995.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>3</sup> G. AGAMBEN, *L'Uomo senza contenuto*, Macerata, Quodlibet, 1994, p. 117.

cialmente alterada a sua identidade biológica, biográfica, psicológica, genética?

É o corpo uma "matéria-valor" historicamente vivida e pensada, um fardo da alma descompensada, um objecto-coisa imperfeito, um excesso de si sobre si mesmo, um "vivre incarné", como talvez pudesse afirmar Merleau-Ponty, abertura e laço indestrinçável do mundo, ou matéria prima, cujo sentido está nas possibilidades que abre e constrói, inventando para si próprio e para além de si próprio os seus modos de ser?

Não temos a menor competência nem a pretensão em responder a estas perguntas. Visamos tão só aflorá-las, pois as implicações éticas, estéticas, políticas, filosóficas, científicas do modo como as comunidades humanas "resolvam" viver e pensar o corpo são hoje inúmeras e marcam e marcarão o que somos e seremos no nosso quotidiano mais banal. Entre ficção e realidade propomos começar com algumas histórias.

### **Sete pequenas histórias.**

#### **Primeira história – "La deuxième bouche"**

Na sétima intervenção cirúrgica, Orlan deitada no bloco operatório – atelier, pôde ser acompanhada, via satélite, enquanto lhe era aberta a sua pele com um bisturi e lhe era feita uma fissura com a largura e profundidade mais ou menos idêntica a uma boca debaixo do queixo. Orlan foi vestida para a ocasião pela estilista Lan Vu. Os espectadores telemáticos que assistiram em New York, Toronto, Tokyo, Paris... à operação, podiam conversar em directo com a anestesiada e consciente Orlan sobre o que lhes ocorresse. Na sua última intervenção assemelhava-se a "um cadáver a ser autopsiado, cuja palavra continua ainda como se destacada do corpo". Orlan costuma ler textos durante as suas operações. É possível que a próxima cirurgia seja realizada no Japão onde lhe farão um enorme nariz, tanto quanto permita a sua estrutura anatómica e a deontologia médica japonesa.

#### **Segunda história – Os futuros animais domésticos**

Daqui a poucas décadas existirão máquinas com a inteligência geral dum ser humano médio que virão a assumir a sua própria educação. Não só conquistarão um enorme poder, como, segundo M.M., teremos muita sorte se eles decidirem manter-nos como animais familiares. Isto porque para manipular símbolos, produzir pensamento, não é relevante ter-se um corpo, podia acrescentar E.A.F. Em que é que a incarnação física interessa? Qual a consequência de sermos feitos de carne e osso?

### Terceira história – A Ressurreição de Cristo

"Não há nada fora do homem que entrando nele, possa contaminá-lo; são pelo contrário as coisas que saem do homem a contaminá-lo", disse Jesus de Nazaré. "De dentro do coração dos homens, saem as más intenções: fornicações, furtos, homicídios, adultérios (...) Todas estas coisas más vêm para fora de dentro e contaminam o homem".

Jesus de Nazaré, nos anos 30 da era cristã foi perseguido, humilhado e condenado à morte por causa das suas ideias, práticas e por quem dizia ser. Três dias após a sua crucificação, Jesus ressuscitou e, por isso, o seu corpo – cadáver não foi encontrado no seu sepulcro. Jesus Cristo é o filho de Deus, criador do céu e da terra feito homem que, ao ressuscitar, venceu a morte e ofereceu, a quem nele acredite, a possibilidade da vida eterna.

### Quarta história – Mas o que é um frango?

Os frangos de aviário são pequenos e por isso não comem muito nem superam o kilo e meio. Condicionados pela luz do ciclo julgam que o dia tem apenas 6 horas. Assim, deixando as luzes acesas por períodos cada vez mais longos, o produtor consegue prolongar o dia em seis horas. Mantidas nesta primavera artificial, as galinhas, nos seus 10 meses de vida aumentam a produção de ovos.

Para Ernie Hanshaw a modernização foi, dizia, a sua salvação, embora – isso não pode dizê-lo – tenha sido igualmente a causa da sua morte. Trabalhava sozinho com a mulher Helen. Helen lembrava-se ainda das galinhas quando sabiam correr no campo, não atrás de antibióticos e vitaminas mas de vermes e melancia. Lembrava-se que sabiam orientar-se e não tinham o bico consumado ou cortado porque então não eram agressivas e desequilibradas, nem viviam exiguamente sem se poderem mexer na "fábrica". A tragédia deu-se de noite, quando Ernie entrou no pavilhão. Mais tarde foi possível entrever o que deviam ter sido restos do seu corpo, sangue, bocados de carne, ossos, pedaços de pijama.

### Quinta história – "Il y a" ou o enigma

O enigma reside no facto do meu corpo ser ao mesmo tempo visível e vidente. Ele que olha todas as coisas, pode também olhar-se, ver-se vendo, tocar-se tocando, ele é visível e sensível para si mesmo. Como ele vê e se move, o corpo tem as coisas em círculo à sua volta, elas são um anexo ou um prolongamento de si mesmo, elas estão incrustadas na sua carne, elas fazem parte da sua plena definição e o mundo é feito da pró-

pria matéria/ tecido (*étouffe*) do corpo. Um corpo que não se reflectisse, que se não sentisse, que não fosse completamente carne não seria mais um corpo de homem, não existiria mais humanidade. Mas a humanidade não é produzida como um efeito pelas nossas articulações, pela implantação dos nossos olhos. Um corpo humano está aí quando entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e outro, entre a mão e a mão se dá uma espécie de "recruzamento", quando se acende a centelha do sentinte-sensível.

#### Sexta história – *Nem homo faber, nem sapiens, nem...*

Embora para muita gente seja ainda exclusivamente do domínio da ficção científica, coisa do cinema, já existe. Isto é, o interface homem-máquina, possibilitado pela compatibilização entre circuitos lógicos e tecidos vivos, abriu um novo capítulo na história dos corpos. Se apenas dez anos antes da possibilidade da clonagem se pensava que esta era impossível, se a predeterminação genético-biológica ou o cruzamento e invenção de novas espécies eram impensáveis não há muito tempo, eis que chegou a vez do homem simbiótico. O objectivo é o de ampliar as nossas capacidades intelectuais e sensoriais ligando, por exemplo, o cérebro humano directamente a computadores miniaturizados que por sua vez dão acesso a uma memória gigante. Nasceram assim os "sentidos artificiais" que permitem através de ultracircuitos moleculares e biotransistores, adquirir novos sentidos, aceder a odores até agora inacessíveis, detectar radioactividade, etc. As nossas relações com o exterior conhecem uma verdadeira revolução, tornando talvez a nossa sensibilidade qualquer coisa de arcaico. O homem simbiótico (resultante da conjugação da física, biologia e máquinas por nós inventadas) será o futuro da espécie humana?

#### Sétima história – *Cyberman*

Farto das limitações do nosso obsoleto corpo contemporâneo, Stelarc decidiu considerar-se uma estrutura a modificar. Se a estabilidade do corpo humano é garantida pela estabilidade quer anatómica quer do código genético, podendo-se modificar ambas, porque não constituir um código alternativo? Assim Sterlac inventou um mini-robot que, ao ser ingerido, permite realizar imensas coisas no interior do corpo: controlar os vasos sanguíneos, potenciar a imunidade, etc. Inventou também um vestido electrónico que amplifica os processos do seu corpo: as ondas cerebrais, com o electroencefalograma, os movimentos musculares, com o electromiograma, as pulsações, com o pletismograma, o ritmo cardíaco com o electrocardiograma e a circulação sanguínea com o taquímetro de

Doppler em emissão contínua, controláveis por computador. Sterlac muniu-se de olhos laser e, em 1991, de uma mão artificial que se move autonomamente, quando activada por sinais EMG dos músculos abdominais e das pernas. Sterlac acha que o psico-corpo não é de confiança e prefere o cybercorpo, objecto de engenharia.

### Informações e comentários

1 – Estas sete pequenas histórias vêm de mundos muito diferentes e levantam algumas questões comuns e outras muito diversas. Algumas talvez pareçam ficcionais mas não o são, outras são ficção mas talvez possam vir a ser realidade, outras podiam ser reais mas são imaginadas. Algumas caracterizam-se sobretudo pelo seu ambíguo estatuto e seguramente é complexa a leitura que delas podemos fazer. Como decidir da sua "verdade" ou "falsidade"?

Ou melhor ainda, faz sentido fazer-lhes esta pergunta?

Em primeiro lugar, é óbvio que a palavra "verdade" assume significados muito diferentes em função do contexto ao qual pertence. E depois, estas "histórias" não pretendem ser "verdadeiras" da mesma maneira. Por outro lado, reclamam intenções e legitimidades muito distintas. Pedem ao leitor graus de credibilidade e de adesão diversos e certamente que os diferentes leitores não detêm todos o mesmo "formato enciclopédico" na feliz expressão de U. Eco, isto é, não só não têm todos um mesmo conhecimento directo das mesmas coisas, como também não delegam com o mesmo nível de "generosidade" à comunidade da qual fazem parte, a mesma "quantidade" de confiança, através da qual se fazem e reconhecem a (sua) imagem do mundo.

"Nós pensamos que no mundo real deva valer o princípio de Verdade (Truth) enquanto que nos mundos narrativos deve valer o princípio da Confiança (Trust). Todavia, no mundo real o princípio de Confiança é tão importante quanto o princípio de Verdade"<sup>4</sup>.

Antes de referirmos algumas das questões temáticas que estas histórias implicam, convém esclarecer qual a sua proveniência. Por outro lado, gostaríamos também de confrontá-las com a citação acima transcrita.

2 – A primeira e última história são verdadeiras. Isto é, Orlan e Sterlac existem, Orlan fez de facto não apenas a operação-performance aqui parcialmente resumida, tal como Sterlac inventou um vestido electrónico e um micro-robot que lhe permite aceder a "sentidos artificiais".

---

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 109.



Ambos se apresentam como artistas, mais precisamente como performers e têm em comum não só uma razoável notoriedade dentro do seu "micro-universo", como pretendem ambos superar – dizem – o corpo dos seus considerados arcaicos limites. Ambos pretendem construir o corpo humano, para além do (mito?) do corpo natural, através da medicina e das várias contemporâneas tecnologias que consideram libertárias. O psicocorpo não é robusto, o seu código genético pode funcionar mal, consente níveis de sobrevivência e de longevidade limitados. A sua química fundada no carbono gera, acrescenta Sterlac, emoções obsoletas. É o cybercorpo de eléctrodos e de antenas que amplifica as capacidades e permite projectar a presença(?) do corpo(?) em lugares remotos e espaços virtuais. Por sua vez, Orlan, no seu manifesto "A arte carnal", define a sua actividade que encontra na Body Art dos anos 60 e na performance dos anos 70 as suas origens, do seguinte modo: "é um trabalho de autorretrato no sentido clássico, realizado todavia com os meios tecnológicos próprios do nosso tempo. Oscila entre desfiguração e refiguração. Incide todavia sobre a carne porque a nossa época começa a dar-nos essa possibilidade. O corpo torna-se um ready-made modificado"<sup>5</sup>. Ready-made a modificar, contra os modelos sociais estereotipados do corpo (particularmente, no seu caso, do feminino), liberto através da "medicina feliz", isto é indolor e tecnicamente eficaz. Estrutura a modificar, afirma Sterlac, pois "a liberdade fundamental dos indivíduos é a de determinar o destino do seu próprio D.N.A.".<sup>6</sup>

Corpo como estrutura, corpo como ready-made a modificar... Para além das questões e implicações éticas, estético-filosóficas que estes projectos podem sugerir, exemplos a que muitos outros poderiam ser adicionados; para além do questionamento sobre o sentido, a poética, o

<sup>5</sup> Cf. *Manifesto Carnale*, Orlan, 1964-96; *Catálogo*, Ed. Diagonale, Roma, 1996. Segundo a autora dum livro dedicado às performances, Orlan, como outros artistas, revela a identidade fluida e múltipla da era cyber, contra o conformismo moral e científico! Diz ainda a autora que a estética – suponho que com o termo se refira a certas poéticas, a certos movimentos artísticos – afirma, deseja e acelera estas mutações. Refiro-me a Teresa Macrì, na obra citada na nota 6. Também Perniola, discutindo estas novas realidades considera no texto "Cybersex filosófico" (o que será?), que a era virtual reduz a precariedade do real. Faz-nos passar do mundo da representação ao da disponibilidade. Diz o autor que "as coisas virtuais estão constantemente à nossa disposição" (Cf. PERNIOLA, *Il Sex Appeal dell'inorganico*, ed. Einaudi, Torino 1994, p. 39. O mesmo autor referindo-se à artista Orlan, no citado catálogo, considera a sua acção "a crítica radical do mundo em que vivemos" (Cf. *Catálogo*, p. 4). Estamos muito longe de concordar com estas afirmações. Referimo-las porque dão-nos a noção do quanto pode este tipo de actividades artísticas encontrar reflexões que nos parecem tão ligeiras e irresponsáveis.

<sup>6</sup> Cf., TERESA MACRÌ, *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*, Costa & Anolan, Genova, 1996, p. 78.

interesse deste tipo de arte, questão que não nos ocupará aqui (nota), negam ambos concepções tradicionais do corpo. *A ideia duma essência do corpo, imóvel, necessária ou a ideia dum corpo biológico a priori conhecido, dão lugar à ideia dum corpo como algo que é aquilo que pode vir a ser, material maleável e conjugável, conjunto de possíveis a explorar e inventar, através de meios artificiais tecnológicos.* Não se trata, entenda-se, de querer perfeccionar o corpo a partir dum seu certo modelo prévio e aplicar as técnicas adequadas. A importância que a ginástica conheceu desde a Antiguidade, pretendia tornar o corpo mais forte e/ou mais belo, chegando com o desporto contemporâneo de alta competição ao desejo obsessivo de superar os limites do corpo – mas tendo sempre previamente um modelo do que este seja – e, por isso, pretendendo saltar o mais possível, correr o mais velozmente possível etc, usando técnicas sofisticadas, anabolizantes e drogas que visam potenciar estas capacidades naturais do ser humano.

Não se trata também, à boa maneira platónica, de querer dominar o cavalo rebelde. Comenta a um certo momento Marc Richir no seu texto *Le corps. Essai sur l'intériorité*, referindo-se à célebre alegoria sobre a alma apresentada no *Fedro*: "(...) os cavalos são uma representação do corpo animado, ele próprio dividido num corpo "psíquico" de acordo com o cocheiro que dirige o movimento da alma e um corpo "físico", obscuro e rebelde que lhe resiste"<sup>7</sup>. Nem estamos presentes a um corpo concebido como matéria isolada, *res extensa* cartesiana, cuja complexidade enquanto corpo humano advém da composição/ união das duas substâncias. Como já afirmei, a concepção aqui implícita é a de que não só o corpo é o que podemos fazer dele, como o corpo humano considerado como matéria orgânica, projecta-se para além do orgânico e do humano, desejando modelar-se e fundir-se com o não orgânico.

3 – A segunda e a sexta "histórias" (as declarações) vêm do universo da ciência e são citações. A primeira encontra-se no livro *Será Preciso Queimar Descartes?*, conjunto de entrevistas realizadas por G. Pessis-Pasternak a alguns dos maiores expoentes, quer da investigação científica, quer da reflexão sobre o seu estado contemporâneo. Como afirma a sua autora na introdução relativamente à "inteligência artificial", onde se deveria poder julgar a ciência pelos seus resultados tangíveis está longe de reinar a harmonia: alguns acreditam no seu futuro, outros consideram-no um mito (...)"<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Cf., MARC RICHIR, *Le Corps. Essai sur l'intériorité*, Paris, Hatier, 1993, p. 37.

<sup>8</sup> Cf., G. PESSIS-PASTERNAK, *Será preciso queimar Descartes?*, Lisboa, Edições Relógio D'Água, 1993, p. 17.

A convicta ideia de que podemos vir a ser sortudos animais familiares dos proximamente futuros robots pensantes, não é uma afirmação dum duvidoso "futurólogo" entusiasta leitor de ficção científica, nem é uma declaração dum divulgador da ciência de dúbia reputação, mas sim uma declaração de Marvin Minsky, um dos fundadores da inteligência artificial e conhecido informático do M.I.T<sup>9</sup>. A afirmação de que possuir um corpo não é necessariamente relevante < relativamente à inteligência > e de que a "humanidade é uma mecânica"<sup>10</sup> é feita pelo Professor de Informática Edward Feigenbaum, numa entrevista que retoma a sua polémica com Hubert Dreyfus (cientista e filósofo) que contesta, por sua vez a ideia de que homens e computadores sejam "espécies" da mesma "raça"<sup>11</sup>, entre outras razões principais precisamente porque os "computadores não têm corpo: por isso eles não evoluem numa sociedade <e>, estão mais distantes de nós que os marcianos!"<sup>12</sup>

Como pode o comum cidadão-leitor tentar fazer-se uma ideia sensata, não tanto sobre o estado da questão (isto é, tomar posição no interior do debate dos especialistas) mas, enquanto ser humano, corpo e contribuinte, futuro "objecto" no qual certamente se reflectirá inevitavelmente o que o futuro vier a confirmar ou a desmentir? Várias são as opções que determinarão (sem dúvida sempre assim foi), o modo como se organizam as sociedades. Que poder têm os cidadãos face às comunidades científicas, face às multinacionais que tanto orientam a investigação científica em função dos seus interesses específicos e não propriamente "colectivamente humanos"? Que obrigações, omissões e que exigências devemos fazer à classe política que gere os interesses públicos e privados, não só de modo pouco transparente, como muitas vezes ignorante do que se passa, até que os *massmedia*, com a sua riqueza mas igual poder de leviandade sensacionalista de vez em quando "descobrem" um caso que apaixona nessa mesma semana a opinião pública e que depois desaparece indelével? Nós, cidadãos de e com corpo, não temos direito a um maior corpo/poder de decisão face a questões que poderão irreversivelmente modificar de modo radical as nossas sociedades? Como fazê-lo sem se deixar contagiar pelo optimismo desenfreado de alguns que, parece, esqueceram pelo menos dois séculos de lúcida crítica aos lados nega-

---

<sup>9</sup> Leia-se, por exemplo, o artigo "Les différentes conceptions de l'intelligence artificielle" de Pierre Livet, *Encyclopaedia Universalis*, Les Enjeux, Vol. II, pp. 903-910, para ter uma ideia da importância de Minsky dentro das várias "correntes" da inteligência artificial.

<sup>10</sup> *Op.cit.*, n. 8, p. 214.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 204.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 203.

lados negativos e perversos que as ciências e as tecnologias comportam nas suas implícitas ideologias? E como fazê-lo sem partilhar a histeria às vezes apocalíptica dos cépticos "anti-ciência" que sonham com a Natureza selvagem e virgem que não existe? A questão do poder, os problemas cada vez maiores de como legislar juridicamente sobre o corpo humano, são igualmente acentuados pelo simples facto de que *o corpo <humano> não é objectivo, nem objectivável*. Estas questões prendem-se igualmente com a sexta "história" por mim muito pouco "romanceada". Limitei-me a descrever textualmente referências ao que pretende vir a realizar a Biótica, ciência recente, tal como num artigo de Joël de Rosnay é descrita<sup>13</sup>. Consciente das delicadas questões que o sucesso da Biótica comportará, interroga-se o autor: "Para o que nos conduz esta inquietante evolução? Quando nós já temos grandes dificuldades em dominar os nossos próprios circuitos neuronais ou a comunicar eficazmente com os outros, será necessário lançarmo-nos em técnicas de amplificação das nossas capacidades intelectuais e sensoriais graças a uma simbiose controlada com as máquinas?"<sup>14</sup>

Concluindo; questões desta amplitude não deveriam despertar obrigatoriamente uma maior reflexão antes das decisões que hoje se tomam a um velocidade vertiginosa, incompatível com o puro bom senso, para não referir a responsabilidade ético-política que a todos toca? Sem pôr em perigo a liberdade necessária e inerente à investigação científica, pensamos que se o emblemático "eppure si muove" de Galileu, deveria hoje dar lugar a um "eppure si faccia attenzione!", "eppure la scrittura della natura c'è". Caso contrário pode "vencer a literatura". E teremos seres humanos cada vez mais ricos e com outros órgãos amplificadores dos seus poderes e seres humanos cada vez mais pobres que vendem já hoje, no respectivo mercado, parte do seu corpo em troca, às vezes, da sobrevivência ou fruto da exploração dum mundo que tem muito de desumano: corpos a mais e corpos a menos...

#### 4 – Restam-nos 'três histórias'.

A terceira é um conjunto de citações livres do Evangelho Segundo S. Marcos. É uma história "verdadeira e falsa". Verdadeira para quem acredita em Deus e na ressurreição, falsa para quem, ateu, não acredita na transcendência do *corpo glorioso*. Aqui tudo depende do leitor, das suas convicções religiosas e, no que diz respeito ao futuro do seu corpo, da sua conduta moral.

<sup>13</sup> Cf. *Enc. Universalis*, v. II, p. 1109.

<sup>14</sup> *Ibidem*. Pertence-lhe igualmente a interrogação sobre se o homem simbiótico será uma espécie viva distinta que "continuará" o caminho feito até hoje pela espécie humana.

O corpo é sem dúvida um tema central da religião cristã, independentemente das diferentes posições ao longo da sua história e teologia e das diferentes interpretações do seu sentido. No entanto, todas as diferentes leituras implicam a referência às questões centrais do corpo e da sua vida. Por um lado, foi o pecado original que produziu uma relação ontológica diferente do homem com o seu existir terrestre. A mortalidade é fruto da corrupção da natureza humana, a mortalidade resulta de certo modo da não moralidade, da violação de princípios sacros. A religião cristã dá sentido (explicativo) não só ao nascer-viver-morrer, prometendo ao ser humano a realização de uma das suas maiores aspirações: a imortalidade. No entanto, esta vida do corpo depois da morte que não é o mesmo após a ressurreição e renascimento, depende da conduta da alma e do mérito moral de cada um. O corpo glorioso assemelha-se a uma entidade espiritual, recompensa da não corrupção moral, geralmente expressa nos comportamentos corporais.

Imortalidade e moralidade são aqui obviamente indissociáveis e a ambição de imortalidade não está ausente, por exemplo, no projecto de Sterlac e nos desejos de algumas ciências mas exprime-se de outro modo: crença na ciência e na tecnologia. Como refere o já citado M. Richir, a encarnação divina com o cristianismo trouxe uma posição nova no plano cultural e um problema inédito à reflexão filosófica, pois implica "uma nova instituição do corpo e também, compreende-se, uma nova instituição da *psyché*"<sup>15</sup>. E acrescenta, "se os gregos foram apaixonadamente tomados pela questão do tornar-se – deus e imortal do homem, nunca se puseram a questão do tornar-se – homem de Deus"<sup>16</sup>. Assim se compreende que Jesus se tenha sujeitado e sofrido as tentações do ser humano e que tal como este tenha conhecido a dor e o prazer das sensações, dos sentidos, dos afectos e paixões, deixando aos homens a lição e proposta moral (moral e por isso também corporal) da sua conduta exemplar.

De Zeus, deus supremo, sabemos que teve grandes filhos deuses, como Apolo, Atenas ou Dionísio e filhos mortais, como Perseu ou Helena, tornando-se, em algumas versões da mitologia e literatura clássicas, o "pai dos deuses e dos homens". O Deus dos cristãos não se encontra nos livros de mitologia. Não teve filhos, nem divinos, nem terrestres. Mas a última palavra cabe, neste, como noutros casos, ao leitor. Só ele pode decidir se a história de Deus é a história das histórias, a origem do mundo real e do seu sentido, ou uma ficção cujo enorme poder marca

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 55. Leiam-se as pp. 54-59, onde Richir compara e comenta certas diferenças entre o corpo grego e o corpo cristão.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

ainda hoje muitos dos valores da nossa cultura. Como afirma U. Eco nos seus belos passeios pelos bosques narrativos "os textos ficcionais vêm em socorro da nossa insuficiência metafísica. Nós vivemos no grande labirinto do mundo, mais vasto e mais complexo do que o bosque do Capuchinho Vermelho [...] Uma divindade narradora foi procurada em todo o lado, nas vísceras dos animais, no vôo dos pássaros, na sarça ardente e na primeira frase dos Dez Mandamentos"<sup>17</sup>.

O nosso corpo e o seu narrador, digamos assim, não nos parece menos misterioso e perturbante.

5 – A quarta "história" é um roubo e um mau plágio. A verdadeira e completa história encontramos-na no livro de ficção de Patricia Highsmith intitulado "The animal-lover's book of Beastly Murder"<sup>18</sup>, conjunto de curtas histórias que têm todas em comum o facto de os animais serem os assassinos e os homens as vítimas. Na contracapa do livro lê-se, "em que circunstâncias o animal doméstico, adestrado na relação com o homem se rebela, "endoidece", agride? Na subversão que P. Highsmith realiza no interior do real, o homem exprime toda a sua "bestialidade" e por sua vez os animais toda a sua "humanidade": o fascínio do tema está na ambiguidade deste mecanismo [...] contos realísticos ou irreais? De que lado do real será accionada a traição?"<sup>19</sup>

De facto, estes contos sugerem-nos muitas reflexões. A história referida podia ser verdadeira e outras "fábricas" muito mais sofisticadas de produção (?), criação(?) de animais (?) existem muito para além de qualquer descrição ficcional...

Gostaríamos de chamar a atenção para alguns aspectos, sempre centrando-nos na temática do corpo. A relação de domínio e de convivência que o ser humano estabeleceu com os outros animais sofreu, não só nas várias culturas como nas suas respectivas histórias, inúmeras modificações.

Em primeiro lugar, é uma banalidade comum da nossa tradição ocidental clássica, a distinção radical entre o animal não humano, constituído quase exclusivamente pelo seu corpo e pelos respectivos naturais e cegos apetites/reacções de sobrevivência, e o animal humano, cuja superioridade religiosa e civilizacional radicava na proeminência da sua inteligência e razão, assim como na possibilidade de se subtrair ou sublimar o que nele depende do reino das necessidades corporais. Se para Hobbes os corpos se reuniam em nome da conservação, apesar de o homem ser

---

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 141.

<sup>18</sup> A edição lida foi a da tradução italiana, P. HIGHSMITH, *Delitti Bestiali*, Ed. Bompiani, Milano, 1989. A história aludida intitula-se "La Resa Dei Conti", pp. 127-146.

<sup>19</sup> *Ibidem*.



"o lobo do homem", para Platão os corpos reuniam-se em nome das ideias e, para Kant, é claro que se a natureza já configurou os modos de ser dos outros animais, o que é próprio ao ser humano é o de ser um ser a configurar-se. Potenciar e trabalhar a sua sensibilidade, disciplinando-a; desenvolver a sua inteligência e entendimento, cultivando-as e civilizar-se, criando uma comunidade social, responsabilizando-se pelo seu próprio destino. São múltiplos os modos como foi vivida na nossa cultura a relação animal-homem. Para termos uma mínima ideia, basta por exemplo ler a antologia de textos recolhidos por Luc Ferry e Claudine Gerné intitulada *"Des animaux et des hommes"*<sup>20</sup>, no qual encontramos quer Michelet a defender os nossos "irmãos inferiores", o "homme machine" de La Mettrie, os processos feitos aos cadáveres, às brutas bestas, ou às coisas inanimadas de Pierre Ayrault, as leis nazis de protecção dos animais, para terminar com a declaração universal dos direitos dos animais de 1978.

Considerar absoluto o abismo na e da natureza entre o animal e o humano, não apenas com o darwinismo mas com os múltiplos contributos das várias ciências, nomeadamente da recente e fascinante etologia é hoje impraticável. Não só se tornou evidente que não podemos reduzir o animal a uma simples complexidade pavloviana; pois muitos dos seus comportamentos se avizinham muitas vezes a alguns dos nossos, como também quer a biologia, psicologia, psicanálise, antropologia..., puseram em evidência o facto de que a separação radical entre humanidade e animalidade não só não é sustentável, como é extremamente nociva. Essa concepção já prejudicou muito, não só o direito à vida de outras espécies (quando acompanhada da desvalorização da animalidade), como inibiu e violentou muitas formas de expressão humanas (considerando-as animaléscas).

Em suma, o "homem de Leonardo" (tomo-o aqui obviamente como mera metáfora), encerrado em quadrados, proporções e círculos, descobriu que a sua anatomia, o seu corpo, tem muito em comum com o dos outros animais. Se recusarmos o determinismo biológico radical dos positivistas e as inaceitáveis teorias racistas, descobrimos não apenas que os seres humanos (e os outros animais) não são em absoluto determinados pelos "códigos" do seu corpo, mas descobrimos igualmente que sendo dotados de vida pulsional, os seus comportamentos resultam também do corpo e de que são grandemente influenciados pelo meio ambiente, pela educação e pelo adestramento, pela cultura e pelo valor que lhes é atribuído.

<sup>20</sup> Paris, Librairie Générale Française, 1994.

As palavras "bestialidade" e "humanidade" sugerem também inquietantes interrogações muito contemporâneas. A possibilidade científico-tecnológica de controlar dentro da mesma espécie o desenvolvimento dos animais, de modo a potenciá-los enquanto coisas rentáveis, produtos subordinados às leis do mercado, não representa apenas o domínio do ser humano sobre a natureza, ou um "natural" equilíbrio ecológico, mas implica uma relação com o vivente que nada deve hoje à necessidade de sobrevivência, mas sim à pura liberdade do lucro. E o corpo humano é, cada vez mais, coisa rentável.

Mais problemático ainda é a possibilidade de obter novas espécies animais (e não só), fabricando novas raças através da fecundação de óvulos com fragmentos de ADN a eles naturalmente estranhos. As aplicações da biotecnologia às empresas agrícolas e farmacêuticas, químicas e alimentares, fazem parte da nossa mais quotidiana realidade e são um negócio genético com um peso cada vez mais relevante nas bolsas mundiais. Comemos alimentos transgénéticos (transferência do gene dum organismo para outro) que abriu a possibilidade de "reconstruir" a natureza (o que é? o que era?), as estações e os seus frutos. As maçãs com bicho, a larva da batata, o tomate que apodrece tornam-se "inaturais" – obsoletos como o corpo? –, tal como naturais se poderão tornar os morangos do polo norte – ampliados como o homem biótico? –. O simples facto de não competir mais em definitivo à natureza a selecção, mas sim aos laboratórios e aos interesses económicos, levanta inúmeras questões, quer para o ecossistema, o controle da saúde pública, os nossos projectos colectivos, etc., cuja resposta tem de ser, antes de mais política. Se por um lado o problema da fome poderia ser assim tecnicamente resolvido, os estados/países contemporâneos têm sido obrigados a regulamentar (não todos na mesma direcção) esta incontornável realidade.

Se a "aventura humana" começou com a mítica maçã e se os seres humanos sempre tentaram melhorar as suas fontes de sobrevivência, não é, no entanto, nada claro o que poderá acontecer e sobretudo o que queremos que aconteça e pretendemos decidir, desde que as barreiras genéticas entre os diversos reinos foram abolidas, pois o nosso tempo electrónico desconhece quer a temporalidade biológica, quer – pelo menos de momento – a "temporalidade reflexiva". Mas o corpo humano não é apenas sujeito a este admirável mundo novo, é igualmente um seu objecto. Como breve exemplo basta citar o título duma notícia publicada no "Le Monde Diplomatique" de Março 1997, "Capitaliser en Bourse le génome humain", cuja apresentação afirma: "Enquanto que os comités de ética discutem a "patentiabilidade" do vivo, os grandes industriais do medicamento, especialmente os que trabalham sobre o genoma humano, inves-

tem milhares de dólares para serem os número um e apropriarem-se das descobertas duma investigação muitas vezes conduzida com fundos públicos. Sem a resistência dos políticos e dos próprios investigadores, o mercado investe assim o último santuário: o do corpo humano. Ao mesmo tempo que uma experiência conseguida de clonagem de carneiros deixa entrever a possibilidade de criar animais geneticamente modificados para aplicações destinadas ao homem"<sup>21</sup>. Abre-se assim a possibilidade, na medida em que a carta genética humana tem vindo progressivamente a ser localizada, de utilizar a informação genética contida nos nossos cromossomas enquanto valor comercial, sujeita aos caprichos e estratégias dos mercados. E o corpo manipulado não é necessariamente o corpo conhecido e muito menos o corpo compreendido e respeitado.

O princípio essencial para a formação do ser humano foi outrora considerado, em parte por Kant, por Goethe, Schiller, os românticos, como o da sua formação/ educação estética. Caracterizemo-la ainda que tão primariamente como a formação dum ser que teria a capacidade de "suspender" os seus legítimos interesses imediatos e egoístas, práticos e teóricos, para ser capaz de se entregar a uma outra dimensão relacional, co-habitando com os entes da natureza e do mundo, para nessa liberta relação, descobrir a inesgotável riqueza da vida, uma reserva inestimável de amor e respeito pelo existente. Estariam todos eles prisioneiros dum livro de terror, julgando contribuir para o romance aberto e ainda sem fim que constitui a nossa presença na terra? A atenção estética, ético-amorosa, a relação não objectivadora entre homem e natureza, corpos e corpos falantes, deve apenas ser aceite como um belo mito, fruto da nostalgia duma espécie de "mãe-natureza"? E mesmo se só assim for, não cumprem também os mitos funções fundamentais na nossa existência? A palavra natureza leva-nos até à última história.

6 – Um leitor de filosofia rapidamente reconhece o "tom" desta "história". Não se trata dum discurso ficcional ou duma declaração científica mas sim dum excerto livremente citado do filósofo que tanta atenção deu à temática do corpo, Merleau-Ponty. O livro em referência é o célebre *L'Oeil et l'Esprit*<sup>22</sup> que, tal como refere Claude Lefort, cruza a reflexão filosófica com uma escrita poética assim se subtraindo "a todos

<sup>21</sup> O artigo citado (in *Le Monde Diplomatique*, Março 1997, pp. 26-27) é da autoria de Philippe Froguel e de Catherine Smadjja, respectivamente geneticista (C.N.R.S., unidade 10, Instituto Pasteur e Centro Hospitalar Universitário em Lille) e Administradora no Ministério da Economia.

<sup>22</sup> *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1988.

os artifícios da técnica que uma tradição académica tinha feito acreditar ser inseparável do discurso filosófico"<sup>23</sup>. Como afirma Merleau-Ponty em *Le Visible et L'Invisible*, "la philosophie n'est elle-même que si elle se refuse les facilités d'un monde à une seule entrée, aussi bien que celles d'un monde à multiples entrées, toutes accessibles au philosophe"<sup>24</sup>.

Esta afirmação parece-nos justamente poder ser aplicável, quer aos modos do dizer, quer àquilo que é dito.

Não pretendemos aqui tentar resumir os aspectos mais relevantes da reflexão pontiana sobre o corpo, tema ao qual, já na sua *Phénoménologie de la Perception*, dedica toda a primeira parte. Desde então se torna claro que pensar o corpo como objecto, explicável dum ponto de vista fisiológico ou psicológico é claramente insatisfatório; porque o corpo não está dentro do espaço mas habita-o; porque o corpo, ser sexuado, expressivo e dotado de linguagem, não é reconduzível a uma definição objectiva, pois implica, como afirma o filósofo, todo um tecido de relações e co-pertencas que não podem unilateralmente ser compreendidas. Corpo e mundo estão indissociavelmente entrelaçados<sup>25</sup>. O corpo, o corpo humano, implica um enigma do qual nos avizinhamos porque estamos/somos nele, dele somos o "reflexo" e sobre ele reflectimos. Um corpo que não se reflectisse, que não se sentisse., não seria mais um corpo de homem e não existiria humanidade, repete o filósofo... É evidente que nenhum ponto de vista "possui" uma suposta verdade coisificada sobre o que seja a vida, o corpo, a natureza ou os nossas intenções sócio-políticas. Mas sem dúvida que se filósofos e cientistas, artistas e engenheiros, políticos e informáticos e se lessem uns aos outros, se sentassem a reflectir juntos, correríamos muito menos riscos em confundir realidade e ficção, em construir realidades que se assemelham a romances de má escrita e de mau gosto, ou criando romances e formas de arte, sem as quais provavelmente o mundo não seria menos pobre e interessante.

### Pequena Conclusão

Termino este artigo com as mesmas interrogações iniciais, sem ter a capacidade de as reformular.

O que é um corpo humano? Existem ou não limites do corpo, para além dos quais não devemos caminhar ou que pura e simplesmente não queremos transpor? Devemos "resignar-nos" a pensar o corpo humano

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, Prefácio.

<sup>24</sup> *Le Visible et L'Invisible*, Paris, Gallimard, 1979, p. 212.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 324-325.

como um objecto científico, um constructo, manipulável e utilizável em função de conveniências obscuras, económicas, sociais e políticas? Devemos deixar-nos paralisar por receios infundados e, em nome dum desejo mítico duma mítica natureza, cair num conservadorismo improdutivo?

Para todos os efeitos, algumas coisas são claras.

É claro que o corpo humano é um "ente limite" do qual sabemos muito pouco.

É claro que os interesses dos mercados da medicina, da economia, do lucro que dominam as nossas sociedades, não têm a menor intenção em reflectir – caso a isso não sejam obrigados – sobre o sentido e consequências éticas, biológicas estéticas, ónticas e sociais que podem derivar de usos irresponsáveis e sensacionalistas de informações científicas e antropológicas que são património de todos e de ninguém. Nem as sociedades capitalistas têm por objectivo fundamental pôr ao serviço de todos o que a ciência e a técnica vai pouco a pouco compreendendo e dominando.

É curioso que alguma arte e alguma ciência se reconheçam hoje nos mesmos apologeticos princípios acríticos e positivistas. É curioso que não estejamos mais inquietos (a não confundir com confusos ou histéricos).

No seu livro *Le Principe de Cruauté*, C. Rosset fala-nos da nossa humana tendência em, por vezes, não observar o real, resistindo a todas as informações exteriores, fazendo uso da nossa "faculdade anti-perceptiva"<sup>26</sup>.

Que o nosso mundo contemporâneo nos confronta com questões e escolhas decisivas não parece discutível. Um dos riscos é o de tomar por ficção o que já é realidade e não assumir na realidade o que apenas queremos que sejam entidades ficcionais.

Até porque, como dizia Rosenkranz, "o inferno não é só ético e religioso, é também estético".

## RÉSUMÉ

### MENS SANA IN CORPORE SANO? RÉFLÉXIONS SUR L'ÉNIGME DU CORPS

Au tour de plusieurs récits qui décrivent des situations, les unes véridiques, d'autres fictionnelles, on s'interroge sur le statut et la signification du corps humain dans la vie et dans la culture contemporaine – d'un corps qui semble être devenu un simple objet d'usage, de manipulation, de commerce et d'expérimentation scientifique, et même un support matériel dont l'expérimentation artistique fait souvent une oeuvre d'art. On montre d'abord l'immense danger de cette méconnaissance, pour aboutir à la reconnaissance de la valeur éthique, esthétique et anthropologique du corps, c'est-à-dire à la reconnaissance de notre humanité.

<sup>26</sup> Cf., p. ex., pp. 224-225.

## O MAIS ANTIGO PROGRAMA DE SISTEMA DO IDEALISMO ALEMÃO

*Manuel J. do Carmo Ferreira*

Universidade de Lisboa

### Apresentação

Não deixa de ser simbólico que o fragmento de duas páginas manuscritas, da mão de Hegel, mas sem assinatura que atestasse a autoria, que a seguir se apresenta em transcrição crítica e tradução portuguesa, venha incluído nas edições das obras de três protagonistas maiores do Idealismo Alemão, de Schelling, de Hölderlin e do mesmo Hegel; não se alcançou, porém, até ao presente, apesar do volume de estudos e da veemência das tomadas de posição em favor de um ou de outro dos presumíveis autores, uma identificação incontroversa da autoria. Será ainda igualmente simbólico o anonimato, talvez intencional, do escrito. Estas duas facetas aludem, liminarmente, à prática convicta de uma *syn-philosophia*, de uma efectiva comunidade de pensar ou "liga dos espíritos" em que estes homens se reconheciam e encontravam o tempo e o modo de intervenção mais autêntica na realidade cultural envolvente.

Vindo a público pela primeira vez em 1913, como lote de um leilão de autógrafos em Berlim, o fragmento foi editado quatro anos mais tarde por Franz Rosenzweig, que lhe encontrou por autor Schelling e lhe cunhou um título – *O mais antigo programa de sistema do Idealismo Alemão* – que tem acompanhado o escrito como um destino hermenêutico. Perdido na guerra de 39-45, acabou por ser localizado por D. Henrich nos finais dos anos 70 em Cracóvia, facto que veio a permitir o estudo material do original com um requinte de técnicas laboratoriais, mais próprias de uma investigação policial.

Com alguma segurança, a datação do manuscrito situa-o entre o Natal de 1796 e o mês de Fevereiro de 1797; este aspecto revela-se como



crucial na discussão em torno da atribuição, no jogo cruzado dos encontros e das referências. Já menos pacífico é o título, a condicionar desde logo a interpretação, pois é tornado problemático cada um dos elementos que o integram: nem seria o documento mais antigo a acolher a versão sistematizadora do Idealismo nascente, nem visaria propriamente um sistema, pela ausência de qualquer intento de fundamentação e, tanto como uma proclamação idealista, representaria com igual direito a natureza de um manifesto romântico; *uma Ética*, as duas palavras conclusivas de uma frase perdida com as quais o fragmento actualmente começa, impõem-se de maneira crescente como um "quase título", pois condensam efectivamente o dinamismo conceptual do texto, a paixão da liberdade que, em diferentes modalidades, vai dando corpo ao discurso, conferindo-lhe uma patente unidade.

Igualmente controvertida é a questão de saber se se trata de uma cópia ou de um original, e há bons argumentos em favor de uma e outra tese. Quanto à forma literária, debate-se se estamos perante uma carta-circular, um protocolo para uma exposição oral e uma discussão aberta ou um projecto para um ensaio de maior fôlego; não parece despicienda a forma de comunicação adoptada nem a consideração dos eventuais destinatários, uma articulação que interfere necessariamente com a plena inteligibilidade de *uma Ética*. Trata-se muito provavelmente de um documento de trabalho, com um cariz programático iniludível.

As discussões em torno da autoria preenchem o melhor das investigações, fazendo intervir critérios filológicos, os dominantes, argumentos estilísticos, informação biográfica e epistolar, perspectivas genéticas e evolutivas e reflexões sistemáticas, numa micro-análise que chega a causar vertigens; polarizada sobretudo nas hipóteses Schelling ou Hegel, remetendo para a penumbra de uma presença tutelar de Hölderlin aquando da intervenção da dimensão estética ou apelando ainda para um quarto autor desconhecido, condicionada fortemente pela área de especialização dos respectivos defensores – "chacun voit midi devant sa porte" como ironicamente comenta X. Tilliette – a querela revela-se, afinal. inconclusiva e, talvez, de um ponto de vista estritamente filosófico, de importância secundária. Quer se adopte a posição de tentar esclarecer a evolução dos presumíveis autores à luz do fragmento ou compreender este à luz daquela, as dificuldades emergentes resultam sempre, sob um ou outro aspecto, insuperáveis.

Na redacção de *uma Ética* está em causa propriamente uma comunidade de interesses e preocupações, uma acentuada insatisfação perante a situação intelectual em geral e filosófica em particular, um evidente descontentamento com o quadro político e cultural, um entusiasmo partilhado pela acção, pedagógica em sentido amplo, onde se prossegue os

desígnios de uma *Aufklärung* radicalizada e cumprida. Numa carta de Schelling a Hegel, de Janeiro de 1796, vemos enunciado o projecto que parece animar o Programa: "Trata-se de jovens decidirem tudo ousar e empreender, de se unirem para realizar, de diferentes lados, a mesma obra, de irem ao encontro do objectivo, não por um, mas por diferentes caminhos, de acordarem em agir acima de tudo em comum.". O escrito constituiria então um *experimentum* filosófico na direcção preconizada, redigido em tom de manifesto, vibrante e comprometido, numa síntese única que aglutina a crítica e a reflexão, a especulação e a política, a religião e a estética, na seriedade de uma opção vital pela filosofia, por uma filosofia encarnada em decisões estruturantes de uma comunidade de gente livre e igual, e a que não é de modo nenhum indiferente a esperança, afinal frustrada, da Revolução francesa.

Tematicamente, este texto fascinante, dito com pertinência um fetiche do Idealismo alemão, arranca de uma alteração radical do projecto filosófico, assumindo uma nova legitimidade ao converter-se numa "metafísico-ética", modo de reformular uma ordem de coisas assente no primado da liberdade, da sua eficácia realizante; reequaciona a relação subjectividade – mundo, encarando a *physis* como um investimento da mesma liberdade; preconiza um conceito inédito de razão, revestindo o *lógos* uma figura estética, totalizante e fecunda, ao mesmo tempo que confia à poética o magistério da existência histórica; vê na destituição do Estado, na evacuação de sentido de toda a manipulação atomística das instituições e da convivência humana, a urgente e incontornável revolução na *pólis* e conclui com o anúncio de uma nova religião, a religião do homem, da epifania do *deus in nobis*, o ideal realizado da unidade e da fraternidade, eixos de uma cultura da liberdade: uma *mitologia da razão* é a fórmula emblemática, a recapitulação dos múltiplos planos e objectivos traçados. A história, uma história pensada como progressão na consciência e na ordem dos factos da liberdade, é o território comum e o operador da unidade da ética, da estética e da filosofia da religião; a "revolução do espírito", a revolução da cultura e dos princípios informantes e legitimantes da coexistência humana, surge mais exigente, mais universal, omnilateral nas instâncias que afecta do que uma convulsão político-social estrondosa, mas, no fundo, superficial.

Um paradoxo envolve, todavia, a composição temática do Programa: impondo-se pela unicidade, de tom e de conteúdo, do projecto que veicula, o texto configura-se como uma rede de referências e de alusões: não há uma proposição que não tenha outros subscritores contemporâneos e muitas afirmações acolhem tópicos que são comuns a toda a época; mas esta constituição polifónica não compromete uma individualidade e novidade bem próprias, em que reside grande parte do fascínio e do

carácter enigmático do fragmento. São muitos os pensadores convocados, Platão e Espinosa, Kant, Fichte e a *Aufklärung*, Herder e Schiller; *stellarians et radians*, uma *Ética*, no seu jogo interpolar que reflecte a luz de muitas fontes, inscreve-se num "círculo de amigos", mobilizados por uma vontade de coerência e de unidade do ser e do pensar, por um projecto de emancipação em todos os azimutes da existência, e torna-nos partícipes dessa espantosa comoção filosófica que caracteriza a última década do século XVIII, cujos efeitos estão longe de se esgotar.

O trajecto programático apresenta-se como uma sucessão de nódulos temáticos rigorosamente articulados:

– Proposta de uma filosofia do futuro como "metafísico-ética": retoma para tal a doutrina dos postulados de Kant e as implicações sistemáticas do isomorfismo ideia-postulado, reconduzindo o problema da metafísica ao da liberdade, entendida como o poder de começar por si próprio um acontecimento, uma nova ordem de realidades, fundação efectiva de um modo de ser radicalmente novo; Fichte intervém igualmente como o explorador consequente da posição de uma razão que não pode ser teórica se não for prática. "Somente aquilo que é objecto da liberdade se chama ideia" – esta é especificamente a força polarizadora da realização das exigências próprias da ordem racional, da identidade, unidade, totalidade e autonomia, do eu à humanidade, do mundo, esfera do operável, à beleza que tudo reconcilia.

– A posição inaugural do eu é matriz de todos os desenvolvimentos – recolhendo sugestões várias, da kantiana determinação da consciência de si como apropriação e do fichteano investimento do absoluto da subjectividade, originária e fundante, à experiência imediata da liberdade como o absoluto em nós; "a primeira ideia" descreve o movimento de auto-determinação e de auto-identificação, o trabalho de realizar na primeira pessoa o imperativo da constituição do ser si mesmo.

– A criação do mundo como produto da liberdade, "a única criação do nada" admissível, na esteira da crítica de Espinosa à ideia de criação, e assimilável à passagem do infinito ao finito, numa reciprocação transcendental que implica "uma vontade eterna em nós", um poder que faz emergir um mundo como horizonte das possibilidades reais e efectivas do eu.

– A aspiração por uma "física em grande", por um saber do mundo que alie não redutoramente experiência e ideia, que não aliene o modo de reflexão teleológica, procurando pensar a eficácia da liberdade na ordem dos fenómenos; a teoria da natureza tem de se libertar do paradigma mecanicista e encontrar na imaginação configuradora de uma síntese poética o novo modelo de articulação entre os *data*, de outro modo prisioneiros de uma legalidade matemática, "cega e sem ideias".

A ideia de humanidade, axial na filosofia da história de Kant e exaltada na ética de Fichte, bem como invocada em tantos contemporâneos, com menção especial de Herder, enquanto padrão crítico e ideal mobilizador, para além de indiciar a deriva antropológica da filosofia, desenha o percurso da "ideia" à "história", designando o sujeito do processo de autodestinação da subjectividade, concebida desde o início como plural, a protagonização do processo da liberdade, idêntico, na vertente ética, à perfectibilidade do indivíduo e, na vertente sócio-política, à emancipação universal frente a todas as relações de domínio.

– O fim do Estado, não sendo claro se este se refere ao Estado sem mais ou se visa o Estado moderno. A denúncia da institucionalização da convivência humana segundo uma lógica que as metáforas da máquina e da engrenagem adequadamente traduzem está bem documentada em Kant, Fichte e Schiller, mas representa também um lugar comum da cultura de então, e o fim do Estado é reclamado quer por adeptos da Ilustração quer da franco-maçonaria, muitas vezes os mesmos. Deparamos de novo aqui com a contraposição kantiana entre mecanicismo e teleologia na representação do Estado. A utopia da supressão-superação do Estado é indissociável de uma crítica irrestrita à modernidade política, a uma vida social atomizada, dominada pelo individualismo, pelo egoísmo burguês, num esvaziamento do espaço público e enclausuramento na esfera do privado.

– A crítica acerba da ortodoxia religiosa traz a marca do ressentimento dos antigos seminaristas de Tubinga, escandalizados pela aliança da religião e do poder na perpetuação de um regime despótico, pela degradação da teologia em doutrina do desprezo do homem e da sua incapacidade para uma ordem de liberdade, fornecendo com isso a justificação moral da opressão e do estatuto de menoridade social. O "dogmaticismo" e a "positividade" constituem os maiores obstáculos à realidade absoluta do mundo moral, à comunidade plural de espíritos emancipados: é a razão que fica diminuída na superstição do poder.

– A união estética, o teórico e o prático irmanados na beleza, prolonga a síntese procurada por Kant na terceira Crítica, segundo a interpretação de Schiller e radicalizada por Hölderlin. Mediação da natureza e da liberdade, do indivíduo e do todo, do tempo e da eternidade, a beleza ganha o carácter de um imperativo, de um esforço sem limites por instaurar um mundo reconciliado.

– A oposição entre o espírito e a letra é igualmente um estereótipo de larga aplicação no acolhimento da filosofia kantiana e nos debates circum-kantianos que estão fermentando nos meios intelectuais alemães nos últimos anos do século XVIII. Simultaneamente critério hermenêutico e arma estratégica de crítica, o aludido contraste faz ressaltar o primado do

espírito livre, assimilado à imaginação criadora, ao poder de configuração em formas e ritmos novos, na invenção dos sentidos da experiência e nos dinamismos da criação; por isso, a filosofia do espírito terá de ser uma filosofia estética.

– A poética anuncia-se então como o começo e o fim da história, investida a poesia do papel de linguagem matricial dos povos e das culturas e foco de convergência dos saberes enquanto operadora da união das faculdades na construção sensível das ideias. Na história por edificar, a arte poética reivindica para si a responsabilidade de educar para uma finalidade livre e de ser a forma por excelência de uma relação que escape a todos os esquemas de domínio e de servidão: a beleza é irreconciliável com o poder.

– A mitologia da razão, a ideia feita imagem, condensa em si todo o Programa. Preparada pela atenção diversificada dos meios contemporâneos ao estatuto sapiencial da mitologia antiga, a proposta surge associada ao projecto de uma educação do povo. Nela é afirmada dialecticamente uma "razão sensível", mais uma vez com o recurso ao papel esquematizador da imaginação. Pretende-se instituir uma poética da razão, as ideias tornadas sensíveis por intermédio de uma "simbólica universal". A religião ganha uma nova oportunidade como expressão figurativa, afectivo-racional, de uma comunidade livre e bela, sem mentores nem autoridades.

– O Programa converge numa radicalização do ideário iluminista, numa doutrina da cultura como teoria e prática da liberdade. Os seus ideais são autenticamente revolucionários, visando atingir uma unidade sem fissura nem constrangimento. A razão para que se apela tem agora no amor o seu *anologon* principal e é a liberdade que se dá como fundamento de unidade e de identidade.

– O advento da nova ordem será a "maior obra da humanidade": a invenção de si, do indivíduo e de todos, aberta ao absoluto e ao futuro. O "novo Evangelho" coincidirá com a festa da liberdade.

O acento escatológico final mostra como todo o texto é dominado pela perspectiva do futuro, desde a metafísica por vir, à física em grande das épocas posteriores, ao fim do Estado, à sobrevivência só garantida da arte poética, à nova religião; a paixão da novidade e o culminar apoteótico resolutivo das tensões em que o Programa se desenrola atravessam igualmente os funtores dessa promessa: a imaginação criadora e a ideia; sendo esta unicamente "o que é objecto da liberdade", todo o fragmento tem de ser visto como uma patética variação desta definição e das suas implicações, desse "acto supremo da razão" que, ao mesmo tempo, funda o saber, configura o mundo, dinamiza o processo histórico da humanidade, busca a expressão e é a definitiva e verdadeira criação do nada.

## Tradução

(recto)

uma *Ética*. Já que toda a Metafísica – cairá futuramente na Moral – de que Kant, com os seus dois postulados práticos, deu apenas um *exemplo*, não esgotou nada, assim esta *Ética* não será {incluirá} outra coisa senão um sistema completo de todas as Ideias ou, o que é o mesmo, de todos os postulados práticos.

A primeira Ideia é, naturalmente, a representação de *mim mesmo* como de um ser absolutamente livre. Com o ser livre, consciente de si, surge ao mesmo tempo – a partir do nada – todo um *mundo*, a única *criação a partir do nada* verdadeira e pensável.– Aqui descerei aos domínios da Física; a questão é esta: como tem de estar constituído um mundo para um ser moral? Gostaria de dar uma vez de novo asas à nossa Física que, lenta em experiências, progride penosamente.

## Original

Edição crítica in: Chr. Jamme e H. Schneider, *Mythologie der Vernunft*, pp. 11-14.

(recto)

- 1 eine Ethik, Da die ganze Metaphysik künftig in d[ie] Moral fällt – wovon
- 2 Kant mit seinen beiden praktischen Postulaten nur ein Beispiel gegeben,
- 3 nichts erschöpft hat) so wird diese Ethik nichts anders als ein vollständiges  
System
- 4 aller Ideen, oder, was dasselbe ist, aller praktischen Postulate <enthalten>
- 5 seyn. die erste Idee ist natürlich d[ie] Vorst[ellung] von mir selbst, als  
einem absolut
- 6 freien Wesen. Mit dem freyen, selbstbewußten Wesen tritt zugleich
- 7 eine ganze Welt – aus dem Nichts hervor – die einzig wahre und gedenk-
- 8 bare Schöpfung aus Nichts – Hier werde ich auf die Felder der Physik herab-
- 9 steigen; die Frage ist diese: Wie muß eine Welt für ein moralisches Wesen
- 10 beschaffen seyn? Ich möchte unsrer langsamen an Experimenten müh-
- 11 sam schreitenden – Physik, einmal wieder Flügel geben.



Deste modo – se a Filosofia apresenta as Ideias e a experiência os dados, podemos finalmente alcançar a Física em grande que eu espero de épocas ulteriores. Não parece que a Física actual possa satisfazer um espírito criador como é, ou deve ser, o nosso.

Da natureza passo à *obra dos homens*. À frente a Ideia da Humanidade – quero mostrar que não há nenhuma Ideia do *Estado*, porque o Estado é algo de *mecânico*, tão pouco como há uma Ideia de uma *máquina*. Somente aquilo que é objecto da *liberdade* se chama *Ideia*. Temos também de ir, portanto, mais para além do Estado! – Pois todo o Estado tem de tratar homens livres como uma engrenagem mecânica; e isto ele não deve; logo, deve *cessar*. Vêdes por vós mesmos que aqui todas as Ideias, de paz perpétua, etc. são unicamente Ideias *subordinadas* a uma Ideia superior. Ao mesmo tempo, quero assentar aqui os princípios para uma *História da Humanidade* e pôr completamente a nu toda a miserável obra dos homens, de Estado, Constituição, Governo, Legislação. Vêm por fim as

- 
- 12 So – weñ die Philosophie die Ideen, die Erfahrung die Data angibt,  
 13 können wir endlich die Physik im Großen bekömmen, die ich von spätern  
 14 Zeitaltern erwarte. Es scheint n[ich]t daß die jezige Physik einen schöpferi-  
 15 schen Geist, wie der unsrige ist, od[er] seyn soll, befriedigen könne.  
 16 Von der Natur kömme ich aufs Menschenwerk, die Idee der Menschheit  
 17 voran – will ich zeigen, daß es keine Idee vom Staat gibt, weil der  
 18 Staat etwas mechanisches ist, so wenig als es eine Idee von einer Maschine  
 gibt.  
 19 Nur was Gegenstand der Freiheit ist, heist Idee. Wir müssen also auch  
 20 über den Staat hinaus! – Deñ jeder Staat muß freie Menschen als mechani-  
 21 sches Räderwerk behandeln; u[nd] das soll er nicht; also soll er aufhören.  
 22 Ihr seht von selbst, daß hier alle die Ideen, vom ewigen Frieden u.s.w. nur  
 23 untergeordnete Ideen einer höhern Idee sind. Zugleich will ich hier d[ie]  
 Prinzi-  
 24 pien für eine Geschichte der Menschheit niederlegen, u[nd] das ganze  
 elende  
 25 Menschenwerk von Staat, Verfaßung, Regierung, Gesezgebung – bis  
 26 auf die Haut entblößen. Endlich kömmen d[ie] Ideen von einer moral[ischen]  
 Welt,

Ideias de um mundo moral, de divindade, de imortalidade – subversão de toda a { \*} superstição, perseguição do clero, que ultimamente simula a razão, por intermédio da própria razão. – {A} Liberdade absoluta de todos os espíritos que em si trazem o mundo intelectual e a quem não é lícito procurar *fora de si* nem Deus nem a imortalidade.

Por último, a Ideia que todas unifica, a Ideia da *beleza*, tomada a palavra no mais elevado sentido platónico. Ora estou convencido de que o acto supremo da razão, na medida em que ela engloba todas as Ideias, é um acto estético, e de que *verdade e bondade apenas na beleza se irmanam*. – O filósofo tem justamente de possuir tanta força estética

(verso)

como o poeta. Os homens sem sentido estético são os nossos filósofos da letra. A Filosofia do espírito é uma Filosofia estética. Não se pode ter riqueza de espírito em nada, não se pode raciocinar com riqueza de espírito mesmo sobre História

---

27 Gottheit, Unsterblichkeit – Umsturz alles <Aberglaubens> Afterglaubens,  
Verfolgung

28 des Priesterthums, das neuerdings Vernunft heuchelt, durch d[ie] Vernunft  
29 selbst. – <die> absolute Freiheit aller Geister, die d[ie] intellektuelle Welt  
30 in sich tragen, u[nd] weder Gott noch Unsterblichkeit ausser sich suchen  
31 dürfen.

32 Zuletzt die Idee, die alle vereinigt, die Idee der Schönheit, das Wort in  
33 höherem platonischem Sinne genömen. Ich bin nun überzeugt, daß  
34 der höchste Akt der Vernunft, der, indem sie alle Ideen umfaßt, ein ästhe-  
35 <st> tischer Akt ist, und daß Wahrheit und Güte. nur in der Schönheit ver-  
36 schwistert sind – Der Philosoph muß eben so viel ästhetische Kraft besitzen,

(verso)

1 als der Dichter. die Menschen ohne ästhetischen Sinn sin unsre Buchstaben –  
Philo-  
2 sophen. Die Philosophie des Geistes ist eine ästhetische Philos[ophie] [.]  
<M> Man kan  
3 in nichts geistreich seyn <, > selbst über Geschichte kan man nicht geistreich

– sem sentido estético. Aqui deve tornar-se manifesto o que falta propriamente aos homens que não entendem as Ideias – e que confessam com bastante franqueza que tudo lhes é obscuro assim que isso ultrapassa tabelas e registros.

A poesia receberia desse modo uma dignidade mais elevada; ela volta a ser no fim o que era no começo – *mestra da {História} Humanidade*; pois já não há nenhuma Filosofia, nenhuma História, apenas a arte poética sobreviverá a todas as restantes ciências e artes.

Ao mesmo tempo, ouvimos tantas vezes que a grande massa tem de ter uma *religião sensível*. Não só a grande massa, também o filósofo necessita dela. Monoteísmo da razão e do coração, politeísmo da imaginação e da arte, é disto que nós necessitamos!

Falarei aqui em primeiro lugar de uma ideia que, tanto quanto sei, ainda não veio à mente de ninguém – temos de ter uma nova mitologia, mas esta mitologia tem de estar ao serviço das Ideias, tem de converter-se numa mitologia da *razão*.

4 *raisoniren* – ohne ästhetischen *Sin*. Hier soll offenbar werden, woran es

5 eigentlich den Menschen fehlt, die keine Ideen verstehen, – und treuherzig  
genug

6 gestehen, daß ihnen alles dunkel ist, sobald es über Tabellen u[nd] Regi-  
7 ster hinaus geht.

8 Die Poësie bekömt dadurch [ein]e höhere Würde, sie wird am Ende wie-  
9 der, was sie am Anfang war – *Lehrerin der <Geschichte> Menschheit*;

10 deñ es gibt keine Philosophie, keine Geschichte mehr, die dichtkunst allein  
11 wird alle übrigen Wissenschaften u[nd] Künste überleben.

12 Zu gleicher Zeit hören wir so oft, der große Hauffen müße eine *sinliche Re-*  
13 *ligion* haben. Nicht nur d[e]r große Hauffen, auch der Phil[osoph] bedarf  
ihrer.

14 Monotheismus der Vern[unft] u[nd] des Herzens, Polytheismus d[e]r  
Einbildungs-

15 kraft u[nd] der Kunst, dis ists, was wir bedürfen!

16 Zuerst werde ich hier von einer Idee sprechen, die so viel ich weiß, noch  
17 in keines Menschen *Sin* gekömen ist – wir müßen eine neue Mythologie  
18 haben, diese Mythologie aber muß im Dienste der Ideen stehen, sie mus  
19 [ein]e Mythologie der *Vernunft* werden.

Antes de constituirmos as Ideias esteticamente, isto é, mitologicamente, elas não têm para o *povo* nenhum interesse e, inversamente, antes de a mitologia ser racional o filósofo tem de envergonhar-se dela. Assim, ilustrados e não ilustrados têm de, finalmente, dar-se as mãos; a mitologia tem de tornar-se filosófica e o povo racional, e a Filosofia tem de tornar-se mitológica para fazer os filósofos sensíveis. Reinará então entre nós eterna unidade. Nunca mais o olhar de desprezo, nunca mais o tremor cego do povo diante dos seus sábios e sacerdotes. Só então nos espera uma formação *igual de todas* as faculdades, tanto do singular como de todos os indivíduos. Não mais será reprimida nenhuma faculdade, dominará então universal liberdade e igualdade dos espíritos!— Um espírito superior, enviado do céu, tem de fundar entre nós esta nova religião; ela será a última, a maior obra da Humanidade.

{palavra riscada}

---

20 Ehe wir die Ideen ästhetisch d. h. mythologisch machen, haben sie für  
 21 das Volk kein Interesse u[nd] umgek[ehrt] ehe d[ie] Mythol[ogie] vernünftig  
 22 sich d[e]r Philos[oph] ihrer schämen. So müssen endlich aufgeklärte u[nd]  
 23 geklärte sich d[ie] Hand reichen, die Myth[ologie] muß philosophisch  
 24 das Volk vernünftig, u[nd] d[ie] Phil[osophie] muß mythologisch werden,  
 25 sophen s[im]lich zu machen. dañ herrscht ewige Einheit unter uns. Ni[em]er  
 26 der verachtende Blick, ni[em]er das blinde Zittern des Volks vor seinen  
 27 Weisen u[nd] Priestern. dañ erst erwartet uns gleiche Ausbildung  
 28 aller Kräfte, des Einzelnen sowohl als aller Individuen <,>. Keine Kraft  
 29 wird mehr unterdrückt werden, dañ herrscht allgemeine Freiheit und Gleich-  
 30 heit der Geister! – Ein höherer Geist vom H[im]mel gesandt, muß  
 31 diese neue Religion unter uns stiften, sie wird das letzte, größte Werk  
 32 der Menschheit seyn.

**Bibliografia**

- F. ROSENZWEIG, *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus. Ein handschriftlicher Fund*, Heidelberg, C. Winter, 1917, 50 pgs.
- R. BUBNER (Ed.), *Das Älteste Systemprogramm . Studien zur Frühgeschichte des deutschen Idealismus*, Bonn, Bouvier, 1973, 265 pgs.
- Chr. JAMME e H. SCHNEIDER (Eds.), *Mythologie der Vernunft. Hegels "älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus"*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1984, 270 pgs
- F.-P. HANSEN, *"Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus". Rezeptionsgeschichte und Interpretation*, Berlin/N.York, W. de Gruyter, 1989, XI-490 pgs.

## MEMÓRIA E PROSPECTIVA

### NOTÍCIAS

#### "ANÕES AOS OMBROS DE GIGANTES" HENRIQUE DE GAND – RAYMOND MACKEN

O quadro é medieval, mostrando bem a categoria da historicidade realçada por aquela época, o elo vivo entre as gerações de estudiosos, a importância da tradição e a responsabilidade de cada intérprete, sobre a vida do presente, do passado e do futuro.

No caso vertente, estão em cena duas grandes figuras, uma medieval, a do filósofo e teólogo Henrique de Gand, e a outra a dum medievalista dos nossos dias, Raymond Macken, que dirigiu a edição crítica da obra do pensador medieval (15 volumes editados, até ao momento), trabalho de mérito unanimemente reconhecido.

Neste tempo em que a Idade Média está em alta, nas inteligências e na imaginação, bom é que esse entusiasmo não prolongue romantismos inconsistentes, mas que, pelo contrário, fundamente o justo fervor romântico por essa idade, mostrando o inegável valor desta, através das obras que produziu.

Cada obra sabe encontrar os seus intérpretes e cada intérprete sabe discernir o valor dos ombros sobre que vai erguer o sentido da realidade que a todos alimenta. Raymond Macken não se contentou com ombros baixos e enfezados, guindando-se bem alto sobre a figura de uma das maiores figuras medievais, Henrique de Gand, cujo valor se afere quer na leitura da sua obra como também nos textos de autores coevos que sentiram a necessidade de o tomar por ponto de referência. Raymond Macken, membro da Ordem Franciscana, tinha condições propícias para dirigir a sua sensibilidade intelectual para a obra do *Doctor Sollemnis*, que é uma das grandes referências do *Doctor Subtilis*, João Duns Escoto.

Raymond Macken não é apenas um técnico de fixação de textos, nem um mero investigador, mostrando-se também fino intérprete do pensamento de Henrique de Gand. Muitos dos títulos da vasta bibliografia de Raymond Macken indiciam essa versatilidade de espírito.

Além de nos deixar uma preciosa bibliografia relativa a Henrique de Gand (*Bibliographie d'Henri de Gand*, Leuven, 1994, 88pp.), são de relevar as mui judiciosas e práticas, porque nascidas da experiência de um investigador, considerações de Raymond Macken, sobre o uso das novas tecnologias informáticas na reconstituição fidedigna de obras do passado.



No 70.º Aniversário do seu nascimento, a obra do investigador do Instituto de Filosofia da Universidade Católica de Leuven foi oficialmente celebrada, ao ser-lhe dedicado, pelo Centro de Wulf-Mansion, o volume *Proceedings of International Colloquium on the Occasion of the 700th Anniversary of his Death (1293)*. O Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras de Lisboa, que teve a felicidade de receber em Lisboa a colaboração de Raymond Macken, não podia deixar de se associar às homenagens que têm sido dirigidas ao Prof. Dr. Raymond Macken.

Joaquim Cerqueira Gonçalves

## MANFRED BUHR

Duas notícias de interesse filosófico dizem respeito ao Prof. Doutor Manfred Buhr (Berlim), presentemente secretário-geral da *Convenção para a Filosofia e a História das Ideias na Europa* e personalidade não desconhecida do Departamento e do Centro de Filosofia da FLUL. Assim:

1. Com o título *A filosofia alemã clássica em perspectiva europeia*, espera-se a próxima publicação, em edição bilingue, das lições no seminário por ele orientado na FLUL durante a segunda quinzena de Outubro de 1996. Realizado com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian e do Centro de Filosofia, o seminário, recorde-se, teve a participação predominante de Mestrandos em Filosofia, cujas intervenções e respectivo debate ocuparam quase sempre a segunda metade de cada tempo lectivo. As cinco lições proferidas foram organizadas pelo autor noutros tantos capítulos do volume em preparação. São eles:

- A filosofia alemã clássica como património europeu.
- A entrada em acção da filosofia alemã clássica.
- Razão absoluta e histórica em Hegel.
- O pensamento sobre a história na filosofia alemã clássica.
- Observações acerca do património espiritual da Europa.

Da "Nota prévia" antecipamos o seguinte passo:

"O ponto de partida destes estudos é a determinação do património espiritual da Europa e a sua significação para o processo de unificação europeia. Estão no seu centro os conceitos de razão e de história. E constitui o seu fundo a compreensão de que uma Europa unida, se tiver de ser estável, só o pode ser nos seus povos e nos seus seres humanos".

E, poucas linhas a seguir:

"O autor faz questão de agradecer aos estudantes que participaram no seminário. Pelo interesse que foi o deles, pelas suas questões inteligentes e consequentes, experimentou o autor enriquecimento para o seu trabalho futuro".

No 70.º Aniversário do seu nascimento, a obra do investigador do Instituto de Filosofia da Universidade Católica de Leuven foi oficialmente celebrada, ao ser-lhe dedicado, pelo Centro de Wulf-Mansion, o volume *Proceedings of International Colloquium on the Occasion of the 700th Anniversary of his Death (1293)*. O Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras de Lisboa, que teve a felicidade de receber em Lisboa a colaboração de Raymond Macken, não podia deixar de se associar às homenagens que têm sido dirigidas ao Prof. Dr. Raymond Macken.

Joaquim Cerqueira Gonçalves

## MANFRED BUHR

Duas notícias de interesse filosófico dizem respeito ao Prof. Doutor Manfred Buhr (Berlim), presentemente secretário-geral da *Convenção para a Filosofia e a História das Ideias na Europa* e personalidade não desconhecida do Departamento e do Centro de Filosofia da FLUL. Assim:

1. Com o título *A filosofia alemã clássica em perspectiva europeia*, espera-se a próxima publicação, em edição bilingue, das lições no seminário por ele orientado na FLUL durante a segunda quinzena de Outubro de 1996. Realizado com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian e do Centro de Filosofia, o seminário, recorde-se, teve a participação predominante de Mestrandos em Filosofia, cujas intervenções e respectivo debate ocuparam quase sempre a segunda metade de cada tempo lectivo. As cinco lições proferidas foram organizadas pelo autor noutros tantos capítulos do volume em preparação. São eles:

- A filosofia alemã clássica como património europeu.
- A entrada em acção da filosofia alemã clássica.
- Razão absoluta e histórica em Hegel.
- O pensamento sobre a história na filosofia alemã clássica.
- Observações acerca do património espiritual da Europa.

Da "Nota prévia" antecipamos o seguinte passo:

"O ponto de partida destes estudos é a determinação do património espiritual da Europa e a sua significação para o processo de unificação europeia. Estão no seu centro os conceitos de razão e de história. E constitui o seu fundo a compreensão de que uma Europa unida, se tiver de ser estável, só o pode ser nos seus povos e nos seus seres humanos".

E, poucas linhas a seguir:

"O autor faz questão de agradecer aos estudantes que participaram no seminário. Pelo interesse que foi o deles, pelas suas questões inteligentes e consequentes, experimentou o autor enriquecimento para o seu trabalho futuro".

A tradução é de Maria Antonieta Mendonça, Mestre em Estudos Alemães, que foi também a intérprete conscienciosa do autor durante o seminário. A publicação será de Edições Cosmos (Lisboa).

2. Começou a ser distribuído em Fevereiro último um pequeno volume, de proveniência austríaca, oferecido a Manfred Buhr pelos seus amigos por ocasião do seu 70.º aniversário. De modo significativo, "Filosofia sob o signo da razão" foi o título escolhido para este belo documento humano dos nossos dias: Gerhard Oberkofler (Hrsg.), *Philosophie im Zeichen der Vernunft. Festgabe für Manfred Buhr zum 70. Geburtstag*, Innsbruck – Wien, Studien Verlag, 1996, 79 pp.

Compõem-no um Prefácio (*Vorwort*), uma "Tabula gratulatoria", "Sete declarações para e acerca de Manfred Buhr" (*Sieben Äusserungen für und zu Manfred Buhr*) e três "Anexos" (*Beilagen*) extraídos respectivamente da revista "Archives de Philosophie", de "Il Giornale di Napoli" e do § 549 da *Enciclopédia* de Hegel, para além de alguma iconografia. No Prefácio pode-se ler, designadamente:

"O agir de Manfred Buhr, num olhar retrospectivo aos seus setenta anos, foi caracterizado como 'filosofia de rigor e lealdade sob o signo da razão, contra os ídolos'. Tocou-se assim com precisão, sem dúvida, no que é essencial da sua actividade (...). Aquela afirmação é digna de nota, antes de tudo, porque a via que Manfred Buhr percorreu, e ainda percorre, teve e ainda tem um sinuoso "mundo histórico por pano de fundo" (Hegel). As contradições, complicações e exigências a isso ligadas tratou-as ele com 'consciência histórica'. Manfred Buhr pôde fazê-lo porque se comprometeu com o seu modo de pensar as Luzes, a filosofia clássica, a obra de Marx, a Revolução francesa e o 'segundo Acto' desta, o impulso do ano de 1917. Desta entrada em acção do pensamento – categoria que Manfred Buhr trabalha desde 1968 – seguem-se a sua insistência na razão, o seu conceito universal do humano, a internacionalidade e a solidariedade que são as suas, mas também os conflitos que são seus. É que, segundo um veredito de Hegel, 'a via do espírito' é, além do mais, o 'desvio'.

A homenagem pelo 70.º aniversário de Manfred Buhr fala a sua língua própria. Nela participam mais de duas centenas de personalidades de mais de vinte países. Homenageamos um homem que conhece o que vem 'de baixo', onde está o 'viver concreto'; que é capaz de pensar o tempo presente como oportunidade para o futuro, porque sabe a origem daquele".

Subscrevem estas palavras, em seis cidades europeias (Innsbruck, Lisboa, Madrid, Potsdam, Oulu e Salzburgo), os seis coorganizadores do *Liber amicorum*. Mas é de justiça assinalar a iniciativa da sua edição, na pessoa do Prof. Doutor G. Oberkofler, do Arquivo da Universidade de Innsbruck. Assim também, a *laudatio* do homenageado, pronunciada em sessão pública na Universidade de Salzburgo, em 14 de Fevereiro de 1997, pelo Prof. Doutor Michael Fischer, Director do Instituto de Filosofia do Direito da mesma Universidade.